MEHMET ALİ
KILIÇBAY

ahşabın öyküsü

İMGE kitabevi

KILIÇBAY ahşabın öyküsü

Mehmet Ali Kılıçbay, 1945 yılında Ankara'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni ve AÜ SBF'yi bitirdi, iktisat doktorası yaptı. Gazi Üniversitesi'nde ders veriyor, çeviri yapıyor, kitap yazıyor, polemik yapıyor.

Kılıçbay'ın eserleri:

- *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı* (1982)
- *Doğu'nun Devleti, Batı'nın Cumhuriyeti* (1992, İmge Kitabevi Yayınları, 2000)

Şehirler ve Kentler (1993, İmge Kitabevi Yayınları, 2000)
Cumhuriyet ya da Birey Olmak (İmge Kitabevi Yayınları, 1995)
Benim Polemiklerim (İmge Kitabevi Yayınları, 1995)
Bu Dünyayı Yaşamak (İmge Kitabevi Yayınları, 1995)
Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih (İmge Kitabevi Yayınları, 1996)
Uyruktan Vatandaşa Geçimden İktisada (İmge Kitabevi Yayınları, 1996)
Siyasetsiz Siyaset (İmge Kitabevi Yayınları, 1998)
Dinin Fiziği Demokrasinin Kimyası (İmge Kitabevi Yayınları, 1999)
Efsaneler ve Gerçekler (A. Y. Ocak, İ. Ortaylı, İ. Togan, S. Divitçioğlu, S. Faroqhi, T. Timur ile birlikte, İmge Kitabevi Yayınları, 2000)

Mehmet Ali Kılıçbay
Akşabın Öyküsü
ISBN 975-533-077-1
© İmge Kitabevi Yayınları, 2000
Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik yöntemlerle çoğaltılamaz.

1 Baskı: Haziran 2000

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Mehmet Göllü

Kapak Tasarımı
Elvan Özsezgin

Düzelti
Muna Cedden

Kapak Baskısı
Pelin Ofset (312) 418 70 93/94

İç Baskı ve Cilt
Zirve Ofset (312) 395 20 92s

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10 - 419 46 11
Faks: (312) 425 65 32
İnternet: www. imge. com.tr
E-Posta: imge@imge.com.tr

Mehmet Ali Kılıçbay

Ahşabın Öyküsü

İMGE kitabevi

İçindekiler

Önsöz 7
İskemleye Kim Oturur? 9
Önce Masa Yoktu! 13
Kapının Sapı 21
İkircikli Pencere 27
İstanbul Ahşabı 33
Kutulanmış Müzik Kutudaki Müzik 39
Sana Destek, Bana Köstek Koltuk Değneği 45
Tahta Ayakkabıyla Bale 51
Ahşap Heykelin Büyüsü 57
Araba Sevdası 63
Gemi Gidiyor Pupa Yelken 71
Asâm Var Asarım 77
Tezgâh Manzaraları 83

Şekli Saklarken Özü Açık Eden Paravana 89
Özlemlerin Bekleme Odası: Sandık 95
Açtırma Kutuyu, Söyletme Kötüyü 101
İlk ve Son Sığınak: Karyola 105
Beşeriyetin Beşiği 111

Önsöz

Dostum Hayati Karakullukçu, AHŞAP adında bir dergi çıkartıyordu. Bir gün bana, burada yazı yazmamı önerdi. Ahşaba dair ne bildiğimi düşündüm ve hemen hemen hiçbir şey bilmediğimi gördüm. Bunun üzerine, ufak tefek bazı araştırmalar yaptım ve büyük bir dünyaya doğru adım attığımı fark ettim.

Sonra Hayati'nin dergisinde yazmaya başladım. Her sayıda farklı bir ahşap eşyanın öyküsünü kurgulamaya çalıştım. Bu küçük yazılar için çokça okumak zorunda kaldım, ama her yazıdan sonra biraz daha zenginleştim.

Türkiye'de sürekliliklerin oluşması neredeyse olanaksız. *Ahşap* da bu kaderin dışına çıkamadı. Önce sahip değiştirdi, sonra kapandı. Ben de, burada yayınlanmış yazıları bir kitap haline getirmeyi düşündüm. Projemden İmge Kitabevi Yayınları sahibi, dostum Refik Tabakçı'ya söz ettim. Refik beni destekledi ve bu kitap böylece ortaya çıktı.

Kitaba üçüncü bir gözle bakmaya çalıştığımda, ayrıntının özsel olanla inanılmaz bir bağlantı içinde olduğunu gördüm, şaşırdım. Bu şaşkınlığımı, isteyenlerle paylaşmaya hazırım.

Mehmet Ali Kılıçbay
Kasım 1999

İskemleye Kim Oturur?

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru, Sicilya'ya çıkartma yapan İngiliz birliklerinin içinde Hintli askerler de vardır. Bunlardan bir bölümü, fakir bir kasabayı ele geçirir ve Hintli askerler, Sicilyalıların çok zengin olduklarına karar verirler. Çünkü her evde iskemle vardır. Oysa Hindistan'da herkes yere oturmukta, iskemle zenginlerin bir ayrıcalığı sayılmaktadır.

Bu anekdot bize çok şaşırtıcı geliyor olabilir, ancak iskemlenin demokratikleşmesinin yeni bir olay olduğunun ve tarih içinde geriye gidildikçe, iskemlenin o kadar kıtlaştığının ve o denli bir ayrıcalık haline geldiğinin söylenmesi herhalde daha da şaşırtıcı olacaktır.

Örneğin Eski Mısır resimlerinde, bir tek firavunun bir tabureye, diğer herkesin yere oturduğunu görüyoruz. Mısır'ın en önemli kişilerinden olan ve devletin gelir ile giderlerini kaydeden kâtip bile, devletin varlığı için vazgeçil-

mez nitelikte olan kayıt işini yerde otururarak gerçekleştirmektedir.

Eski Yunancada *kathedra* ve Latincede *cathedra* olan arkalıklı iskemle sözü, bir din adamının oturduğu yeri belli etmektedir. Bu kelime, Batı dillerinde, hem yüksek arkalıklı koltuk (*chair*), hem de kürsü (*chaire*) anlamlarını üretmiştir. Ama esas ilginç nokta, *kathedra*'nın katedral kelimesinin kökeninde yer almasıdır. Bilindiği üzere, piskoposluk kentlerinde, piskoposun makamını oluşturan büyük kiliseye katedral adı verilmektedir. Ama ilk çağrışım, bu kilisenin oturacak yerlere sahip olduğu yönündedir.

Ortaçağ boyunca Batı Avrupa'da, yalnızca soylular ve yüksek kilise mensupları iskemleye oturmuşlar, halkın geri kalanı uyduruk tabureler, sıralar üzerinde veya yerde oturmuşlardır. Ama, Batı gene de, "yukarıda" oturan bir uygarlık inşa ederken, insanlık aleminin geri kalanı neredeyse tamamen yerde oturmuştur.

Örneğin İslam âleminde, bir tek hükümdarlar belli günlerde tahta oturmuşlardır. Bu gibi durumların dışında, padişah, şah veya emir yerde oturmaktadır.

Uzakdoğu ise, Çin'de bazı durumlar hariç, tamamen yerde oturmaya göre şekillenmiş bir uygarlığa sahip olmuştur. Ama burada da, bir tek hükümdar yüksek bir yere oturma ayrıcalığına sahiptir.

O zaman, iskemlenin tarih boyunca bir egemenlik simgesi olduğunu belirlemek kolaylaşmaktadır. Dünya tarihinin çok uzun bir süresi, yalnızca egemenlerin "yukarıda" oturabildikleri ve bu yukarıda oturmanın bizatihi bir hakimiyet belirtisi olduğu bir kavrayış içinde geçmiştir.

Bu bağlamda, Bizans'ta da farklı bir şekillenme meydana gelmemiştir ve Bizans imparatorları, iskemlenin verdiği yükseklik izlenimini daha da artırmak için, tahtlarının altına hidrolik sistemler kurdurtmuşlardır. Ziyaretçilerini etkilemek isteyen imparator, bir manivela yardımıyla tahtını yavaş yavaş yükseltirken, çevresinde yerde oturanlar üzerindeki yücelik izlenimini daha da artırmaktaydı.

İskemlenin bir hakimiyet simgesi olmasının izlerini bugün hemen her dil taşımaktadır. Örneğin İngilizcede *chairman*, yani "iskemlede oturan adam", başkan anlamına gelmektedir. Yani sadece başkanların iskemleye oturabildikleri bir dönemin anısı ve izi, İngilizcede böylece korunmuş olmaktadır.

Keza Türkçede, iskemle veya sandalye kavgası deyimi veya koltuk kapmak ve koltuk peşinde koşmak ifadeleri, her zaman iskemle ve mevki arasında bir bağlantı olduğunu belirlemektedirler.

Bu söylenilenlerden bir sonuca varmak gerekirse, uygarlıkları, iskemleye oturan ve yere oturan diye ikiye ayırmak ve birincisinin kapsamının içine yalnızca Batı uygarlığını dahil etmek mümkündür. O halde, karşımıza ikili bir hikâye çıkmaktadır. Bir yandan Batı'nın kendi insanlarının tümünü iskemlede oturur hale getirmesi, yani iskemleyi hakimiyet simgesi ve göstergesi olmaktan çıkartarak demokratikleştirmesi; öte yandan da, tüm dünyanın batılılaşması süreci içinde, iskemlenin diğer uygarlıklara Batı'nın bir özelliği olarak girmesi.

İskemlenin Batı'da bir hakimiyet simgesi olmaktan çıkarak, tüm tabakaların eşit olarak yararlandıkları nötr bir

eşya haline gelmesi olgusu, soyluluğun varlığıyla ilgilidir. Batı Avrupa soyluluğu feodal dönemde oluşmuştur ve dünyanın geri kalanında hiç rastlanmayan bir özellik olarak, servetini ve ünvanlarını devlete borçlu olmamıştır. Bunun sonucu olarak, Batı soyluluğu, yeryüzünün ilk özgür ve özerk sınıfıdır ve böylece özgürlüğün modeli ve atıf noktası haline gelmiştir. Feodal Batı Avrupa soylusu, egemenlik sahibi olduğunu belirtmek için iskemleye oturmuştur ve böylece bu uygulamanın yaygınlaşabilme yolunu açmıştır.

Burjuvazi güçlendikçe, önünde taklit edecek bir modele sahip olmuş ve özerkliğinin simgesi olarak o da iskemleye oturmuştur. Sonunda, 18. yüzyıldan itibaren Batı toplumunun tüm katmanları bu ayrıcalıktan yararlanır hale gelmişler ve böylece iskemle ayrıcalık olmaktan çıkmıştır.

Diğer toplumlar ise, iskemleyi Batı'dan kopya etmişlerdir, örneğin Türkçenin iskemle kelimesi Yunanca *skammi*'den gelir, bu da Latincenin *scabellum*'undan türeyen ve Fransızcaya 1420'lerde giren *scabel*, sonra da 1470'lerde *escabeau* haline gelen kelimeden gelmektedir. Osmanlı toplumunda padişahın, bazı özel durumlar dışında, tahta oturması hariç, herkes yerde oturduğundan, iskemleye geçiş, tabakasına göre aşamalar halinde değil, hep birlikte olmuş, ama yerleşik hale gelmesi uzun bir süreci kapsamıştır. Daha doğrusu, iskemlenin Türkiye'ye giriş sürecinde, insanlar dışarıda (kahve, devlet dairesi gibi) iskemlede, evde yerde oturmuşlardır ve bu ikilik azalmakla birlikte hâlâ sürmektedir.

Önce Masa Yoktu!

Hollandalı tüccarların dış ülkelerdeki faaliyetlerine ilişkin 1699 tarihli bir muhtırada, Moskof ülkesine gidecek Hollandalıların yanlarında çok kalın kâğıtlar götürmeleri tavsiye edilmekteydi. Çünkü Rusların çok az sayıda masası bulunmaktaydı ve yazı dizin üzerinde yazıldığı için, kâğıdın dayanıklı olması gerekiyordu. Rusların, 18. yüzyıla bir kala, yazı yazmak için bir rahleleri bile yokken ve hemen bütün işlerini yerde gerçekleştirirken, Avrupa dışındaki diğer ülkelerde de durum pek farklı değildi.

Türkçenin masa kelimesi, Latince *mensa*'dan gelmektedir. Aynı şekilde, Hint halklarından olan Tamillerin dilindeki *mecei* (masa) kelimesi de, Portekizcenin *mesa* kelimesinden gelmektedir. Dilde arılaşma yönünde faaliyet gösterenlerin, bunca yıllık çalışmaları sonunda, masa kelimesine "Türkçe" bir karşılık bulamamış olmaları, hem böylesine bir mobilyanın geçmişimizde yer almadığını hem

de kelimenin artık Türkçe sayılacak kadar bize malolduğunu göstermektedir. Bu bir çelişki oluşturmakta değil midir? Hem geçmişimizde yoktur hem de bizim sanacak kadar benimsemişiz. Bunun açıklaması, Batı uygarlığının bir ürünü olan masanın, diğer uygarlıklar tarafından Batılılaşma macerası içinde benimsenme-si süreci içinde yer almasıdır.

Bunun yanı sıra, masa iskemlenin ve iskemle de masanın olmazsa olmaz partöneridir. Yani iskemlenin olmadığı yerde masa ve masanın olmadığı yerde iskemle olmaz. Veya başka bir ifadeyle, masa ve iskemle insanın yerden kalkarak yükselmelerine hizmet eden iki kardeş mobilyadır. Bu açıdan bakıldığında, insanlarını kendi özgün gelişimi içinde yerden kaldırmayı başaran yegâne uygarlığın Batılı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, masanın Batı uygarlığının bir ürünü olması ve sanılmadığı kadar büyük ideolojik görevler üstlenmesi, onun bu kültür küresi içinde eşit dağıldığı anlamına gelmemektedir. Örneğin Adrien Brawer'ın (1605-1638) bir tablosunda, dört köylü bir odada şarkı söylemektedir; odada birkaç tabure, bir sıra ve masa görevi gören bir fıçı vardır. Kolaylıkla artırılabilecek bu cins örneklerin gösterdiği üzere, Batı'da masa, uzun bir süre, bir ayrıcalık ve bu ayrıcalığın simgesi olarak kalmıştır ve bu ayrıcalığın ilk örneklerinden birini Yuvarlak Masa Şövalyeleri meydana getirmektedirler.

Bir ortaçağ efsanesi olan Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri, masanın ortaçağ dönemindeki toplumsal işlevini vurgulamaktadır. Masa, aslında eski bir mobilya olmakla ve eski Mısır ve Babil'de örneklerine rastlanmakla birlikte (ama bunlar alçak masalardır), "oturulan" masa,

ilk kez ortaçağda, Batı Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Yani bugün alışık olduğumuz yüksek masa, 7. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Bunun feodal toplumun örgütlenmesiyle çok yakın bir ilişkisi bulunmaktadır.

Feodal dönemde, siyasetin ve ekonominin olabilecek en düşük ölçekte yerelleşmesi ve özerkleşmesi, merkezin atomize olması kadar, hakimiyet simgelerinin de yerelleşmeleri anlamına gelmektedir. İşte bu süreç esnasında, masa hem yükselmiş hem de hakimiyet simgesi haline gelmiştir. Yuvarlak masanın etrafında toplanan şövalyeler, hem kral Arthur'e bağımlı oldukları için *onun* masasına oturmakta, ama hem de kendileri senyör oldukları için masaya oturmaktadırlar.

Ortaçağ şatosunun tüm toplumsal hayatı ve hiyerarşisi masa çevresinde belirlenmiştir. Akşam yemeklerinde, şatonun büyük salonunda yer alan U biçimindeki masanın etrafında, ancak şatoda yaşayan soylular ve soylu konuklar oturabilmektedirler. Bu masada herkesin yeri, sahip olduğu toplumsal statüye göre belirlenmektedir. Ve şatonun soylu olmayan halkının masaya oturma gibi bir lüksü yoktur, onlar ve şatoya bağımlı diğer insanlar yemeklerini nerede olursa orada yerlerdi.

Ortaçağda ortaya çıkan, masanın bu hiyerarşi ve toplumsal statü belirleme özelliği, gelecek yüzyıllar boyunca sürecek ve bundan bir "masaya oturma kuralları" çıkacaktır. Örneğin diplomasinin belirmesi ve ülke temsilcilerinin ortaya çıkması, bunların arasında yapılan diplomatik toplantılarda kimin nereye oturacağının çok önemli bir sorun haline gelmesine yol açacaktır.

Ama masa konusundaki asıl büyük gelişme, bu mobilyanın yazma ve okuma amaçlarıyla kullanılması ve geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Masanın yazı amacıyla ilk kullanıldığı yerler, ortaçağ manastırları olmuştur. Çeşitli tarikatlara bağlı olarak kurulan ve asıl amaçları bu dünyadan el ayak çekmek olan bu manastırlar, genelde yerleşim alanlarının dışında inşa edilmekte ve burada yaşayan keşişlerin ibadet dışındaki en büyük faaliyetleri, yazma çoğaltılması olmaktadır. Her manastırda bulunan ve *scriptoria* (yazıhane) adını alan bölümde, her keşişin kendi masası bulunmaktadır. Ve burada, günün uzunca bir süresi boyunca el yazması eserleri kopya etmektedir. Bu masalar çok yüksektir, çünkü keşişler ayakta yazmaktadırlar.

İskemleye oturarak yazı yazılan masaların, ortaçağın sonlarına doğru, üniversite kentlerinde ortaya çıktıkları sanılmaktadır. Bu masa artık yazma çoğaltmak için değil, doğrudan doğruya telif veya çeviri eser üretilmesi için düşünülmüştür. Ama aynı sıralarda, özellikle İtalya'dan başlamak üzere, kapitalizmin canlanmaya başlamasıyla, masa, tüccarın üzerinde hesap yaptığı, senet düzenlediği, ticari mektuplarını yazdığı mobilya parçası haline gelecektir, aynı zamanda parasını saydığı yer de.

Masa, Batı'da, bu entelektüel ve kapitalist kariyerinin yanı sıra, özellikle endüstriyel mesleklerin ilerlemesi ve çeşitlenmesi süreci esnasında, insanın iş yapmasını kolaylaştıran bir unsur haline gelecektir. Özellikle XV. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaya başlayan ve zirvelerine XVII. yüzyılda ulaşan manüfaktürler, ilk toplu üretim merkezleri olmanın yanında, işbölümü gerçekleştiren ilk üretim kurum-

ları da olmuşlardır. Bu süreç esnasında masa, iş masası haline gelerek, hem işbölümüne hem de üretim artışına katkıda bulunmuştur.

Masanın, kadının özgürleşme süreci içinde de çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Tüm tarih boyunca, mutfak işlerini yerde ve iki büklüm yapan Avrupalı (ve elbette dünyanın geri kalanındaki) kadın, XVI. yüzyıldan itibaren masanın mutfakta iş için kullanılmaya başlaması ve sonra da mutfak tezgâhı haline dönüşmesiyle, esaret unsurlarından birinden kurtulmuştur. Artık, yemeği ayakta veya otururak pişirmekte, çamaşır aynı şekilde yıkanmaktadır. İlkel iki büklümlükten veya çömelerek iş yapma rahatsızlığından kurtulmuştur.

Buna karşılık, Batılı olmayan toplumlar sini, sehpa gibi alçak masalarda, yerdeki yaşamlarını sürdürmektedirler. Yazı yazma veya okuma rahlede yapılmakta, yemek sinide veya yaygıda yenilmekte, zanaatkârlar yerde bağdaş kurarak çalışmakta ve kadınlar mutfak işlerini iki büklüm görmektedirler.

Masa, bu toplumlara, batılılaşma süreci içinde gelmiş ve hemen bir hakimiyet simgesi olarak kabul edilmiştir. Masanın bu toplumlarda ilk girdiği yer devlet daireleri olmuştur, evlere bir konfor unsuru olarak girmesi ise hem çok gecikmiştir hem birçok ülkede hâlâ birçok engelle karşılaşmaktadır. Örneğin, Afrika ve Asya'nın çok büyük bir bölümünde ev hayatında masa hiç yoktur, ya da bir gösteriş aracıdır; bunun yanı sıra gene bu bölgedeki zanaat üretimi hâlâ çok büyük ölçekte yerde veya kucakta yapılmakta ve kadın evde hâlâ yerde çalışmaktadır.

Masa Türkiye'ye de geç gelmiş ve gelişinden daha geç benimsenmiştir. Kuraldan herhangi bir sapma göstermeyen Türkiye, masayı önce devlet dairelerine getirmiş ve böylece halk bu mobilyayı bir hakimiyet simgesi olarak kavramıştır. Bugün dilimizde bunun birçok örneği bulunmaktadır. Örneği Emniyetteki Cinayet Masası, Hırsızlık Masası, Uyuşturucu Masası veya Dış İşlerindeki Kıbrıs Masası, Ortadoğu Masası gibi ifadeler, aslında bir idari birimi ifade etmektedirler, ama bunu, içinde masa kelimesinin yer aldığı bir tamlamayla yapmaları, bu geç ithal edilen Batı icadının nasıl algılandığını açık etmektedir.

Bunun ötesinde, kendini bile Batı'dan ödünç aldığımız masa ile yapılan isim tamlamalarının neredeyse tamamı Batı'dan gelmedir: Çalışma masası, yemek masası, tuvalet masası, bilardo masası veya masa tenisi gibi. Ama bitirirken vurgulanması gerekliymiş gibi gözüken nokta, masanın sofra kelimesini giderek gündemden düşürmesidir. Arapçanın yaygı bezi anlamına gelen *sufre*'sinden gelen bu kelime, yemeğin yerde yenildiği bir kültüre ve döneme atıfta bulunmaktadır. Buradan türeyen sofraya oturmak, sofrası herkese açık, sofra toplamak gibi çeşitli ifadelerin bugün masaya oturmak, masası herkese açık, masa toplamak gibi ifadeler haline dönüşmesi, basit bir çeviri değil, önemli bir değişikliği işaret etmektedir.

Batı'da sofradan, rahleden, siniden, yerden (bunların karşılıkları diline göre değiştiği için, Türkçelerinin verilmiş olması bir kültür özdeşliği yanılgısı yaratmamalıdır) masaya geçiş, insanın bir birey olarak ortaya çıkmasıyla paralel gitmiştir. Yerde yemek, çalışmak bir gelenek değil, insanı

önemseyen bir kültür öğesidir. Masa, basit bir mobilya parçası sayılamayacak kadar insanın özgürleşme ve özerkleşme sürecinde yer tutmuştur.

Ama masa denilince, insanların neredeyse tamamının aklına ilk gelen şeyin yemek olması da, insanın hayvani özelliklerini terk etmekteki yavaşlığının sonucudur.

Kapının Sapı

İnsanın yerleşik hayata geçmesinin en vurgulu simgelerinden birini kapı meydana getirmektedir. Evin, konağın, sarayın, tapınağın, yani yerinden kıpırdamayan ve kıpırdatılamayan barınak ve ideolojik mimari öğelerin dışarıyla temasını sağlayan veya kesen bu yapı öğesi, konutun, yani yerleşik barınağın o kadar belirleyici bir unsuru haline gelmiştir ki, zaman içinde bir binanın tümünü bile ifade eder hale gelmiştir. Öte yandan kapı, özel veya kamusal mülkiyetin de simgesidir. Koruduğu şeyin aidiyetini belirleme gibi bir işlevi daha bulunmaktadır. Bütün bunların ötesinde, Osmanlı devletinin yönetildiği Babıâli, önceleri sadrazam konağının kapısını, sonra bu konağın kendini ve temsil ettiği otoriteyi, arkasından yönetim dairelerini ve koskoca bir mahalleyi, nihayet imparatorluğun tümünü ifade eder hale gelmiştir.

Demek ki kapı, bir binayı meydana getiren veya onun döşemesine/döşenmesine katkıda bulunan tüm unsurlar içinde, eğretileme, benzetme yapmaya, imge üretmeye en yatkın olanıdır. Kapının bir mimari öğe, yapısal bir unsur olmanın çok ötelerine taşarak, hemen bütün dillerde sayısız imgeler yaratmasının ve çok bol sayıda deyime can vermesinin esas nedeni, mahrem ile mahrem olmayanı ayırmasıdır (bunu, korunması gerekenle gerekmeyen olarak da okumak mümkündür). Zaten Türkçenin kapı kelimesinin, kapatmak fiiliyle aynı kökten geliyor olması, bu noktada tek başına açıklayıcıdır.

Kapı, esas işlev olarak birşeyleri dışarıya kapatmaktadır. Fakat bu noktada vurgulanması gereken nokta, kapıların 17. yüzyıla kadar içeri doğru açıldıklarıdır. Bu tarihten sonra her iki yöne de açılan kapılar olacak, fakat, konutu/binayı dış dünyaya bağlayan veya onunla teması kesen asıl kapı içe doğru açılmaya devam edecektir. Kapıların 17. yüzyıla gelinceye kadar yalnızca içeri doğru açılmaları, korumak, kapatılmak istenen şeyin, yani mahremin/mahremiyetin içeri tarafta bulunduğunun göstergesi olmaktadır. Bu mahremiyete girme hakkına sahip olanların kapıyı içeri doğru açmaları, simgesel bir değer taşımaktadır. Yani biraz daha açık olursam, kapının içeri doğru açılması, kapının da koruduğu şeyin bir parçası olduğu anlamına gelmektedir. Kapı, mahremiyetin dış kabuğudur, bakirelik zarıdır.

Kapının mahremiyeti belirlemesinin ve bu mahremiyetin sınırlarını çizmesinin yanında ikinci büyük işlevi, otorite, güç ve makamı vurgulamasıdır. Babıâli gibi, bir imparatorluğun tümünü ifade edecek başka bir örnek bul-

mak mümkün değildir ama, bugün, başta İstanbul olmak üzere birçok kentimizde bulunan "kapı"lı semt adlarının çoğunun kökeninde bir devlet dairesi, bir makam sahibi bulunmaktadır (veya Avrupa deneyinde olduğu gibi, bir zafer bulunmaktadır, bizim tak-ı zafer dediğimize, Latinler Zafer Kapısı adını vermişlerdi). Örneğin Ağakapısı veya Paşakapısı gibi İstanbul semtleri, burada eskiden yer tutmuş olan Osmanlı yüksek bürokratlarının makam ve otoritelerinin mirasını taşımaktadır.

Bir de kentlerin kapıları vardır. Tarihin çok, ama çok uzun bir süresi boyunca, kentte yaşayanlar kendilerini göçebelere, barbarlara, yabancılara karşı korumak zorunda hissetmişlerdir. Kent, çok yakın tarihlere kadar, surlar demektir. Bugün Batı dillerinde kullanılan Latince *intra muros* (sur içi) tabiri, aslında bizatihi kenti tanımlamaktadır. Yani çok yakın atalarımıza kadar, insanlık tarihinin derin zihniyet damgalarından biri olarak, kent ile sur içinde olma arasında bir özdeşlik kurulmuştur.

Kentin kapalı bir alan olmasının en tipik göstergelerinden biri, sur içiyle sur dışını (*extra muros*) temasa geçiren veya bu teması sona erdiren unsurun kapılar olmasıdır. Bir kent kendini yalnızca istilacıya karşı savunmaz, aynı zamanda kentsel mahremiyetini yabancılara karşı korur. Bu koruma kapılar aracılığıyla yapılır. Şehre girenler/girebilenler, girmeye hakkı olanlar ve olmayanlar, sur kapılarında denetlenir. Bu açıdan kapı, bir şehrin kendisine biçtiği imajın devamının/sürekliliğinin güvencesidir. Böylece, yabancı, deli, cüzzamlı, dilenci vb. şehir kapılarından içeri alınmaz veya es kaza girmiş olanlar veyahut şehrin

kendi ürettikleri varsa, buradan dışarı atılır, infazlar da kapı yakınlarında yapılır.

Bu bağlamda, bir şehir genişleyip, surlarının dışına taşarsa, taşmaya başlarsa, ilk önce şehrin imgesine en fazla zarar veren unsurlar dışarı çıkartılırlar. Örneğin, ortaçağın sonlarında endüstrinin gelişmesi sonucu genişleyen ve surlarının dışına taşan şehirler, önce derici, boyacı gibi ağır kokulu ve pislik yaratan meslek dallarını dışarı atmışlardır. Ama bu şehir endüstrileşip ticaret ağlarının içine girerse, kapıların dışında ticari ve endüstriyel bir mahalle oluşur ve buna *burgus* (burç) adı verilir. Burada oturanlara da burjuva. İşte, tarihin garip cilvelerinden biri olarak, ortaçağ şehrinin kapının önüne koyduğu burjuva, 16. yüzyıldan itibaren başlayan ve sanayi devrimi ile zirvesine çıkan bir süre içinde, en kentli unsur haline gelmiştir. Kapının önüne konulmanın bedelini, kentin kalbini fethederek ödetmiş ve bu fethini damgalamak ve mühürlemek üzere kent kapılarını ortadan kaldırmıştır. Burjuvazinin kenti kapısızdır, her gelene açıktır, çünkü denetim artık kapılarda değil, iktisadi mekanizmaların içinde yapılmaktadır.

Şehirlerin içinde de kapılar vardır. Örneğin Çin kentlerinde, her sokağın iki başında kapılar bulunmakta ve herhangi bir olay çıktığında bu kapılar kapatılarak, eğer varsa suçlular tecrit edilmekte ve sonra yakalanmakta veya yangın ve salgın hastalık gibi afetler, kentin diğer bölümlerine sirayet etmesinler diye bu kapıların içinde tutulmaktaydılar. Keza, birçok kentte Yahudi mahalleleri kapılarla çevrelenmişti. Bu, hem Yahudileri halkın geri kalanından soyutlamaya hem de bu insanları herhangi bir saldırıdan

korumaya veya eğer yüksek siyaset öyle gerektiriyorsa, onları halkın öfkesine (uyarılmış ve düzenlenmiş) terk etmeye yaramaktaydı, ama Musevilerin gettolaşmalarının da temel faktörünü oluşturuyordu.

Ev içlerindeki kapılara gelince, bunlar mahremiyet içindeki mahremiyetin sınır taşlarıdır. Hemen her evde, kapıları sımsıkı kapatılan iki oda, evin sahiplerinin yatak odasıyla misafir odasıdır. Birincisi, karı kocanın mahremiyetini; ikincisi, evin diğer bölümlerinin misafirlere karşı mahremiyetini korumaktadır. Misafir odaları, konuklara yabancı olduklarını hissettirmenin ötesinde, evin diğer kesimleriyle teması da önlerler ve bu işlevi yerine getiren, kapıdır.

Kapı esas olarak, mahremiyetin, gizliliğin, farklılığın, saklının, kutsalın, değerlinin... bekçisidir. Ama bunun yanı sıra, temsil ettiği binanın görkemini artıran ve hatta bu görkemi çoğu zaman tek başına oluşturan unsurdur. Saray, konak veya tapınakların görkemli cümle kapıları, dışarıyla içeri arasındaki geçiş noktası olmaktan çok, birer gösteriş ve etkileme unsurudurlar. Bunun böyle olduğunu, bu cins her anıtsal kapının altında, bir de küçük, işlevsel bir giriş çıkış kapısının bulunmasından anlıyoruz.

Bütün bunların ötesinde, kapıyı kapı yapan sapıdır. Ve kapının sapı kimin elinin değeceği, değebileceği, kapının koruduğu mekânın mahremiyetinin, görkeminin ve/veya işlevinin tecavüze uğrayıp uğramadığını belirleyecektir. Bu nedenle kapılara kilit konulmuştur veya şöyle söylersem daha doğru olur: insanların kilidi keşfettikten sonra, bunu ilk uyguladıkları yapı unsuru kapı olmuştur. Kapının sapı-

nı tutanın kimliğini belirleme güçlüğü, kapının kilit aracılığıyla belirli bir şifreye göre açılır hale gelmesine neden olmuştur.

Açıl susam açıl veya anahtar yalnızca kapıyı açmaz, aynı zamanda mahremiyete, onu bozmadan girme hakkını verir/belirler. Kapı mahremiyeti korur, ama herkese karşı değil, çünkü herkese karşı korunan birşey kutsal olamaz ve hakiki kutsalın/mahremin ne kapıya, ne de kilide ihtiyacı vardır. Hiçbir kapılı veya kilitli mezarlık görülmemiştir.

Öyleyse kapı ayrıcalıkları mı korur acaba?

İkircikli Pencere

İçerideki dışarı, dışarıdaki içeri

Konutu, binayı, evi, konağı veya herhangi başka bir barınağı ve şimdilerde otomobili, otobüsü, hayvan barınağından ve at arabasından farklılaştıran temel unsur penceredir. Hava ve ışık girsin diye açılan bir delikten veya yapım sırasında bırakılan bir yarıktan yola çıkan macerası, günümüzde binaların tüm dış cephelerinin neredeyse ondan ibaret hale gelmesine yönelik, muzaffer bir yürüyüş halinde olmuştur. Böylesine bir maceranın simgesellikten arınmış olarak cereyan etmesi mümkün değildi. İnsan, herşeyi bir imgenin çerçevesinde başka bir hale getirme sanatına sahiptir. Göçebelerin çadırlarının tepesinde bırakılan ve dumanın çıkmasına yarayan yarık, bir süre sonra nasıl ruhların girip çıktığı bir delik ve buradan da tanrısallıkla kurulan temasın yolu olarak algılanmaya başladıysa, pen-

cere de uzun yolculuğu sırasında insanın dünyayı yeniden yaratma alışkanlığının araçlarından biri haline gelmiştir.

Pencerenin mimarideki bu zaferinin, önce olabilir hale getiren, sonra da perçinleyen olgu, cam ile tahtanın evliliğidir. Bir deliğin ya da yarığın pencere haline gelme süreci, heyecan verici bir öykü meydana getirmektedir. Başlangıçta çok dar ve küçük bir mazgal deliği gibi olan bu ışık ve hava delikleri, bir de üstelik sokağa bakan tarafta yer almazlardı. Örneğin, eski Türk ve Roma evlerinde, pencereler hep bir iç avluya açılırlardı. Eski Yunan pencereleri ise, iç avluya açılmanın ötesinde, Roma ve Türk pencerelerinden daha utangaç bir şekilde, birbirlerini görmeleri engellenmiş bir şekilde yer alırlardı.

Pencerelere cam takılmaya başlaması, XII. yüzyıldan itibaren gelişen bir olgudur. İnsanlar, eski tarihlerden itibaren cam yapmasını bilmekle birlikte, bunu pencerenin bir unsuru haline getirmekte gecikmişlerdir. Bu gecikmenin temelinde, pencerenin simgesel bir öğe haline gelmesinin gecikmesi yatmaktadır. Bu simgesellik ilk kez dinsel alanda yakalanacaktır. Böylece ilk önce kiliselerde başlayan ve vitray biçiminde ortaya çıkan bu dönemi, cam ile pencerenin nişanlılık devresi olarak adlandırmak mümkündür.

Kiliselerin devasa kitlesel yapılarının içinde yer alan yüksek yarıklara renkli camlardan meydana getirilen vitrayların konulması, sonra da pencerelerin bu uygulama doğrultusunda genişletilmesi, cam ile ışığın birlikte gayretleriyle, muazzam karanlığın içinde müthiş bir izlenim yaratmıştır. İşte, pencerenin simgesellik işlevi bu noktadan

itibaren başlamaktadır. 1144 yılında Saint-Denis kilisesini yeniden inşa ettiren başrahip Sugaer, binanın hemen bütün yarıklarına ve pencere olarak açılan boşluklarına vitray koydurtmuş, bu yeni uygulamayı şaşkınlıkla karşılayan kral VI. Louis'ye de, "vitray halkın okuludur majesteleri" diye açıklamada bulunmuştur.

Camla pencerenin vitray aracılığıyla nişanlılığı, içeriyi daha içeri, dışarıyı daha dışarı yapmaya yönelik olmuştur. Kitabı Mukaddes'ten alınma öykülerin veya azizlerin temsil edildiği vitraylar, tapınağın benzersizliğini vurgularken, onun dışarıyla olan temasını da kesmektedir. Artık yarıklardan soğuk veya sıcak girmemekte, ışık ise sanal bir alem yaratmak üzere renge dönüştürülmek üzere kırılmaktadır. Vitraylı pencere, içeriyi gerçekleştirirken, dışarıyı da hayali hale getirmektedir. Daha açık bir ifadeyle, Kitabı Mukaddes'in öyküleri vitrayda biçime bürününce, dışarısı hayalileşmektedir.

Fakat bu pencere, bir tiyatro sahnesidir ve sabittir. Bu sabitliği kırmanın, yani pencereyi asıl ve mecazi anlamda açmanın zamanı geç gelecektir. XVII. yüzyıla kadar, açılan pencere bir istisna olarak kalmıştır. Bu tarihe kadar, dünyanın hemen heryerinde pencere, tek parça tahtadan yapılmış bir kanat halinde kalmıştır. Bu arada, kilisenin ayrıcalığı olan vitray, yavaş bir süreç içinde zengin evlerine de geçmeye başlamıştır; ama kurşunla tutturulan ve düzgün olmayan cam çok ağır olduğundan ve kanadı hareketli hale getirmek çok pahalıya malolduğundan, tüm pencereleri kaplaması zaman alacaktır. Örneğin Montaigne, 1581 tarihli seyahatnamesinde, Fransa'da pencerenin sabitliğinden

söz ettiğine göre, XVI. yüzyıl için açılan pencere henüz bir lükstür. Öte yandan, simgesel boyutu da oluşmadığından, açılan pencereye zihinsel kürede de ihtiyaç duyulmamaktadır. Tiyatro sahnesi hâlâ evin veya kilisenin içinde kurulmakta, dış dünyanın tiyatrosuna oynanırken katılınmakta, ama burası seyredilen bir alan haline henüz gelmemektedir.

Şeffaf camın yayılması hem düzensiz hem yavaş hem de eşitsiz olmuştur. Örneğin İngiltere ve Almanya'da hızlı bir yayılma söz konusuyken, pencere camının Akdeniz ülkelerine gelmesi için bazen XIX. yüzyıla kadar beklemek gerekecektir. Örneğin Montaigne Almanya'dan söz ederken, "camsız olan küçücük bir ev bile yoktur" derken, Cenevre'de en seçkin evler bile kâğıtla yetinmektedirler. Veya 1779'da, Paris'te en fakir işçi evlerinde bile cam varken, Lyon'da yağlı kâğıt kullanımı sürmektedir. Bu sonuncu örneğin de gösterdiği üzere, pencere camının güneye geç gelmesinin nedeni fakirlik olamaz. Bu nedeni, Akdeniz insanlarının, kuzey insanlarına nazaran, dış tiyatroya iç tiyatrodan daha meraklı olmalarında aramak daha uygun olacaktır.

Başka bir gecikmeli gelişme de, pencerenin çerçeve, kasa, menteşe gibi aksamında yaşanmış ve Batı Avrupa'da, dışa veya içeri doğru açılabilen şeffaf camlı pencere ancak XVIII. yüzyıldan sonra kural haline gelebilmiştir.

Bu, pencere ile camın mutlu evliliklerinin ve aynı zamanda pencerenin ikircikliğinin başlangıcıdır. Pencere artık insanlara dışarıdayken içeride, içerideyken dışarıda olma, daha çok içeriden dışarıyı temaşa etme olanağını

sağlayacaktır. Pencere, artık sokağı tiyatro haline çevirmektedir. Hal böyle olunca, elbette perde de gerekir. İşte pencerelere perde asma adeti de, tam bu sıralarda ortaya çıkmıştır.

"Pencerenin perdesini aç, bana göster yüzünü", bir yirminci yüzyıl başı İstanbul şarkısının sözleridir. "Pencereye çıkmak" veya "pencereden bakmak" gene aynı sıralarda dilimize girmiş deyimlerdir. Cam güzeli gibi bir bitki adı ve cam kuşu gibi argo bir tabir de, hep bu pencere ile cam arasındaki kaçınılmaz bağlantının sonucudur ve perde, bu ikiliyi üçlü haline getirmektedir.

Pencerenin öyküsü, işlevselden simgesele doğru bir gelişme çizgisi izlerken, seyreden kişinin profilini, pencerenin belirlediği çerçevenin içine oturtmuştur. Dışarıdan bakan için, pencere, arkasında bir seyredenin olduğu/olmasının gerektiği bir muammadır. İçeriden bakan için ise, seyredilen alan, onun farkında olmayan, onu kaale almayan ayrı bir gerçeklik bölgesidir. Burada hangisi hakiki sorusu, zihinlerimizi ebediyete kadar kemirmek üzere belirmektedir.

Tiyatroda oyun, perde açılınca başlar; pencerenin arkasında ise, perde kapanınca.

İstanbul Ahşabı

Fransa'nın Devrim öncesindeki resmi yayın organı olan *La Gazette*, o dönemde bilinen ve ulaşılabilen dünyanın her tarafından haberler içermekteydi. *La Gazette*'in 1700-1709 yılları arasında yayınlanan 125 sayısından yalnızca sekizi İstanbul'a ilişkin haber içermektedir. Bunlardan üç tanesi ise, İstanbul'da çıkan yangınlara ilişkindir.

18. yüzyılın hemen başında, Osmanlı İmparatorluğu henüz Avrupa'nın hasta adamı haline gelmemişken ve Batı aleminin ciddi bir saygı duyduğu büyük bir devlet olmayı sürdürürken, onun başkentinden gelen nadir haberlerin içinde yangınların büyücek bir oran oluşturması ilgiyi haketmektedir.

İstanbul yangınları yalnızca Fransa'nın, Avrupa'nın değil, hemen bütün dünyanın ilgisini çekmiştir, ama bundan önemlisi, İstanbul'un bizzat kendini derinlemesine etkilemiş, yerleşim biçiminde ve dokusunda önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu, ahşabın büyük bir kentle yaptığı

ölüm dansıdır. Hem doğanın hem de kentin ölümünü peşinden sürükleyen bir dans.

İstanbul'a gelen bütün yabancı seyyahların ortak kanısı, bu kentin denizden muhteşem bir görüntü verdiğidir. Sarayburnu'ndaki Topkapı sarayı veya yedi tepenin herbirinin üzerindeki harika camiler, Boğaziçi ve Haliç boyunca uzanan saray ve bahçeler, nihayet Pera sırtlarındaki taş binalar, kente inanılmaz güzellikte bir siluet vermektedirler. Bu siluete hayran olmamış hiçkimse yoktur. Ama bu silueti veren iki unsurdan biri İstanbul'un dünyada bir eşi daha bulunmayan doğal yerleşim yeri, diğeri de taş binalardır. Oysa, garip bir paradoks olarak, İstanbul ahşap bir kenttir, ahşabın kesinlikle egemen olduğu bir şehirdir. Bu paradoks, onun dışıyla içi arasında bir çelişki yaratmaktadır.

Seyyahların kenti ilk gördüklerinde içine düştükleri büyülenme, şehrin içine girer girmez, yerini eleştiriye bırakmaktadır. 17. yüzyılda İstanbul'a gelen Pietro della Valle'nin dediği gibi, "Kentin içi, dışının güzel görüntüsüne denk düşmemektedir." Bütün seyyahlar, önce yolların darlığı ile pisliği karşısında çarpılmaktadırlar. Bunlardan biri olan Le Bruyn, İstanbul sokaklarının "dar, düzensiz ve eşitsiz" olduklarını söyledikten sonra, bunların "kötü bir şekilde taş döşenmiş veya hiç döşenmeden" bırakılmış olduklarını bildirmektedir. Bu sokaklarda kaldırım yoktur, çünkü zaten araba geçemediği için yayalara ayrı bir yürüme şeridi tahsis etmenin gereği yoktur. Seyyahların izlenimleri, Topkapı sarayı ile Edirnekapı arasında yer alan, Divanyolu olarak başlayıp, Edirne yolu olarak devam edeni hariç, diğer bütün yolların "sıkışık, karanlık, derin ve adeta haydutların pusu kurdukları yerler gibidirler" biçiminde

olmaktadır. Üstelik, yağmur sokakları hemen çamur deryasına döndürmektedir, ayrıca herkes buralara çöp atmakta, bunlar birikerek, "yürümekte zorluk çekilmesine" neden olacak kadar ulaşımı engellemektedir. Şehirde atık su sisteminin olmaması, kullanılmış suların sokaklardan akıtılmasına neden olmaktadır. Bu yüzden İstanbul sokakları her zaman ıslak ve çamurludur.

Kent halkı, bütün İslam şehirlerinin ortak özelliği olduğu üzere, dağılmaktan çok sıkışmaya eğilimlidir. Öte yandan, konutlar ve dükkânlar genelde ahşap ve tek katlıdır, zaten merkezi yönetimin çıkardığı kararnameler ev ve dükkân yüksekliklerini sınırlamaktadır. Bu nedenle, dükkânlarında yatmak zorunda olan fakir zanaatkârlar, hem dükkânlarının yüksekliğini düşük tutmakta hem de üste alçak bir kat çıkarak, burayı barınma yeri olarak kullanmaktadırlar. Bunun sonucu olarak, İstanbul'da birçok ev ve dükkân basık tavanlı olmak zorunda kalmaktadır. Seyyahlar bu konuda da ağız birliği etmekte ve Wheler gibi, "evler vasattan da kötü ve fakirdir" demektedirler.

Halkın yaşadığı evler ile dükkânların ahşap olması ulaşımın güçlüğü ile açıklanmaktadır. Üstüste yığılmış ve sokakları son derece dar olan bu şehirde, dayanıklı inşaat malzemelerinin taşınması son derece pahalıya gelmektedir, bu yüzden sıradan halk, bir eşek, at veya deve ile taşınabilen ahşap malzemeleri tercih etmektedir. Ayrıca, İstanbul'un coğrafi konumu, Karadeniz'in heryerinden buraya ucuz tahta gelmesini teşvik etmektedir. Kentin büyük bölümünün ahşap olmasının yanı sıra hamamından evdeki ocağa kadar her yerde ısıtma ve ısınma unsuru olarak odunun kullanılması, öncelikle İstanbul'a en yakın yerlerden

başlamak üzere, çok geniş bir bölgenin ağaçtan yoksun kalmasına yol açacaktır.

Fakat tahta bile, bu bolluğuna rağmen, sıradan insanlar için pahalı olduğundan, evler tamamen ahşap olarak inşa edilmemektedir. Ev yapımını incelemiş olan Pietro della Valle, bu süreci şöyle anlatmıştır: "ev yapılırken, tıpkı tekne yapımında olduğu gibi önce iskelet yapılmakta ve yerleştirilmektedir; bundan sonra öncelikle çatının yapılması için uğraşılmaktadır, bunun nedeni yağmurdan korunmak ve çok narin olan diğer tarafların suya batarak tahrip olmalarını önlemektir. Ve iskeletin iki parçası arasındaki boşluklar toprakla doldurulmaktadır ki, bu uzun zaman bekleyemez".

Bu tek katlı ahşap evler basit bir şekilde inşa edilmektedir ve bu da İstanbul'u silip süpüren sık yangınların hem nedeni hem de sonucudur. Sıkışık düzen yangınların yayılmasını kolaylaştırmakta ve insanlar evlerinin nasıl olsa bir gün kül olacağını bildikleri için, inşaata fazla para harcamayı istememektedirler. Bu yüzden, İstanbul'da sürekli bir ev yapımı faaliyeti vardır. Evliya Çelebi'nin verdiği rakamlara göre, 4000 ahşap inşaat ustası, 1000 doğramacı, 1000 sıvacı zanaatkâr vardır. İnşaat alanında çalışan bu kadar çok zanaatkârın varlığına rağmen, kentte bir gelişme söz konusu olmayıp, ancak bir telafiden bahsedilebilir.

Şehre ahşabın egemen olmasına rağmen, gene de onu belirleyen kâgir yapılar olmaktadır. Çünkü sıklıkla çıkan ve bazen kentin çok büyük bölümlerini yok eden yangınların sonrasında telafi inşaatlarına girişildiğinde, atıf noktaları ayakta kalmayı başarmış olan büyük taş binalar olmaktadır. Böylece, yangınlar kentin genel görünümünde pek

büyük bir değişiklik yaratmamakta, küçük ev ve dükkânlar yeniden kurulurken, selatin camiler, bazı medreseler, türbeler, bazı saraylar, kiliseler gibi taş binaların işaretleri doğrultusunda eski düzen yeniden kurulmaya çalışılmaktadır.

Ancak, bu yeniden yapılanmaların eskisinin tamamen aynısı olduğunu düşünmemek gerekir. Yangın sonrasında ev ve dükkânlar yeniden yapılırken, herkes sokağa biraz daha taşmakta ve sonuçta İstanbul'un o ünlü iki kişinin yan yana geçemediği bazı pitoresk sokakları oluşmaktadır. Ayrıca, bazen büyük nüfus nakilleri ve arkasından yeni toplumsal ilişkiler de gelmektedir. Örneğin 1633 yangını özellikle Sefarad Yahudilerinin mahallesine zarar verdiğinden, bunlar Romalı Yahudilerin mahallesine sığınmışlar ve onların havralarına kaydolmuşlardır.

Yangınların sıklığı ve İstanbul'un 19. yüzyıla kadar Avrupa'nın en kalabalık şehri ünvanını korumasının bir sonucu da, kente getirtilen tahta miktarının yüksekliğidir. Bu nedenle, İstanbul iskelelerinden biri tahta getiren teknelere ayrılmıştı ve burası Odun Kapısı İskelesi adını taşımaktaydı.

İstanbul'un ikinci büyük tahta tüketicisi, Kasımpaşa tersanesidir. Osmanlı devletinin hemen herşeyi başkentinde yoğunlaştırmaya ve odaklaştırmaya yönelik merkezi siyasetinin bir sonucu da, bu devletin gemi inşa kapasitesinin büyük bölümünün İstanbul'da yerleşik olmasıdır. Ayvansaray'daki veya Boğaziçi köylerindeki bir iki küçük tersanenin dışında, hem İstanbul'un hem de imparatorluğun gemi inşaasının çok büyük bir bölümü Kasımpaşa'da gerçekleştirilmekteydi. Buharlı ve maden gövdeli gemilerin

ancak 20. yüzyılda yaygınlaşabildikleri düşünülecek olursa, Osmanlı İstanbul'u, tarihinin çok büyük bir bölümünde yalnızca ahşap teknelere tanık olmuştur. Haliç, Marmara ve Boğaziçi'ndeki ulaşım ve taşımacılık binlerce küçük tekneyle gerçekleştirilmekteydi. Ayrıca ekâbir kayıkları ile saltanat kayıkları da İstanbul manzaraları arasında yer almaktaydı.

Ama asıl ahşap tüketim odağı, Donanmayı Hümayun' dur. Çeşitli Seyyahların üzerinde birleştikleri nokta, Kasımpaşa tersanesinin yılda 120-130 kadırga veya kalyon üretecek kapasitede olduğudur. Deniz savaşları, ahşap teknelerin denize fazla uzun zaman dayanamamaları gibi nedenlerle, Kasımpaşa tersanesi, kurulduğu Fatih dönemin-den 17. yüzyılın sonlarına kadar harıl harıl çalışmış, sonra Osmanlı denizciliğinin gerileme süreci içinde, o da yavaşlamıştır. Ancak bu tersane, her zaman İstanbul ahşabının önemli bir unsuru olarak kalmıştır.

Ancak, İstanbul ahşabı aynı zamanda Osmanlı ahşabıdır da, yani bir dönemin, bir yaşama üslubunun göstergesi ve dayanağıdır. Fakat olaya tarihsel süreklilik açısından bakıldığında, ahşabın İstanbul'un kent dokusunun ve yapısının akışı içinde bir kesinti meydana getirdiği görülmektedir. Daha açıkçası, ahşabın yapı malzemesi olarak dayanıksızlığı, İstanbul kent tarihinin ancak kamusal binalardan itibaren oluşturulabilmesine olanak vermektedir. Bu da halksız tarih demektir. Oysa halksız tarih, haksız tarihtir.

Kutulanmış Müzik
Kutudaki Müzik

Mağrurluğuyla ünlü İngiliz soylusu Lady Anna Holiday, 1800 yılına yaklaşılırken, ünlü keman yapım ustası Augustin Sumser'i Konstanz gölünün Bavyera kıyılarındaki evine çağırır. Lady, soylu olmayanlara ve tanımadıklarına yaptığı gibi, Sumser'e de tepeden bakar ve sonunda hizmetçisine "bay Sumser'e müzik kutusunu göster" der. Hizmetçi kutuyu getirir, pencerenin yanındaki masaya koyar ve kapağını açar.

Augustin, böyle birşeyi ilk kez görmektedir, ama kutuyu bir uzman gözüyle inceler, pirinç bir silindir, bu silindirin parlak ve pürüzsüz yüzeyinde bir sürü çıkıntı farkeder. Silindir döndükçe, üzerindeki çıkıntılar madeni bir tarağın dişlerine takılarak, bunları titreşime geçirmekte ve böylece ses meydana gelmektedir. Aletin çalışma tarzını

hemen kavrayan usta keman imalatçısı, bu küçücük kutudan çıkan ilk notalardan itibaren ona hayran kalarak, Lady'yi de, kemanları da unutur. Saldırgan veya tepeden bakan nitelikte olmayan bu müziğin yumuşaklığına esir düşer. Sahile vuran dalgaların sesini veya kuş cıvıltılarını andıran bu müzikten asla ayrılamayacağını anlamıştır. Hayatını değiştiren kararını verir ve artık bir müzik kutusu imalatçısı olur.

Müzik kutusunun mucidi, Cenevreli saat ustası Antoine Favre'dır (1734-1820). Bu büyük saatçi, 1796 yılında, farklı şekilde akort edilmiş birçok lamı yan yana getirmiş ve bunların, üzerinde pütürler olan bir silindirin mekanik dönüşü sayesinde ses vermelerini sağlayarak, ilk müzik kutusunu imal etmiştir. Favre'ın yaptığı bu müzik kutusu, tarih içinde müzik aletleri alanında meydana gelen bir gelişmenin sonucu olmayıp, bir saat imalatçısının dehasının ürünü olarak boşluktan doğmuştur.

Aslında, zaman ve mekân içinde yapılacak bir gezinti, Afrika'da *sanza* adında bir aletin de aynı ilkelere bağlı olarak çalıştığı veya ortaçağ *automata*larının veya *carillon*'larının da benzeri bir çizgide yer aldıklarını gösterecektir. Bu *carillon*'lar, ortaçağ kiliselerinde yer alan, dört büyük çanın sırayla ve uyum içinde çalışmasını sağlayan bir düzenek idi. Buna sonradan davullar eklenmiş ve elle döndürülen bir silindirin üzerindeki tokmakların bu davulları belli notalar dahilinde vurmaları sağlanarak, iki sesli bir müzik elde edilmiştir. Bu nedenle, İtalyanlar müzik kutusuna *carillon* demeye devam etmektedirler. Fakat bu ve bulunabilecek diğer bazı benzerliklere rağmen, Favre'ın

aleti gene de benzersiz, anasız ve babasızdır. Favre'ın kutusunu benzersiz kılan olgu, silindirin üzerindeki pütürler sayesinde titreşen "tarak" dişlerinin meydana getirdiği mekanik piyanonun ortaya çıkmasındaki dehadır.

Favre, bir saatçi ustası olduğu için, bu yeni oyuncağını önce saatlerin, değerli madenlerden yapılma kutularının, mücevherlerin içine koymuştur. Bunun devamında, özellikle saatçilik geleneğinin gelişkin olduğu bölgelerde ve en başta da İsviçre'nin Jura bölgesinde, saatçi zanaatkâr kuşakları bu küçük makineyi geliştirmişler ve değiştirmişlerdir. Bunun yanı sıra, çok sayıda müzik aranjörü, sayılamayacak kadar çok melodiyi bu aletlerde çalınabilir hale getirmişlerdir. Hatta bazı ünlü besteciler, sırf müzik kutusunda çalınmak üzere beste yapmışlardır.

Çeşitli saatçi ustalarının ve müzisyenlerin tezgâhından geçen müzik kutuları, bir yandan inanılmaz derecede küçülürken, öte yandan da giderek büyüme yönünde bir eğilim de göstermişlerdir.

XIX. yüzyılın süresi içinde, her cinsten ve her boyda müzik kutusu imal edilir hale gelmiştir. Artık sigara tabakalarının, albümlerin, kart postalların, kâselerin vb. içine müzik kutuları yerleştirilmektedir. Bu arada, müziğin kalitesini ve çeşidini artırma yönündeki çabalar bir yandan 250 dişe kadar ulaşan taraklar yapılmasına yol açarken, öte yandan silindirin üzerindeki pütürlerin yerleştirilme biçimindeki gelişmeler ve silindirin bir mekanizma aracılığıyla piminin üzerinde oynak hale getirilmesi, aynı kutunun birden fazla melodi çalabilir şekilde düzenlenmesine olanak vermiştir. Daha sonra, silindirlerin değiştirilebilir hale

getirilmeleriyle, müzik kutusu adeta sınırsız sayıda parça çalabilir hale gelmiş, bir cins minyatür diskotek oluşturmuştur.

Müzik kutuları, İsviçre, Fransa ve Avusturya Alpleriyle, Fransa ve İsviçre'nin Jura bölgesindeki saatçi ustaları tarafından imal edilmekte, bunun dışındaki üretimler çok düşük ölçekte kalmaktadırlar. Ama Alpler ve Jura dağları, aynı zamanda orman ve dolayısıyla ağaç oymacılığı bölgeleridir de. Bu nedenle, müzik kutusu çok çeşitli eşyanın içine konulabilir nitelikte olmasına rağmen, esas kimliğini tahta kutular içinde kazanacak, esas mekânına ahşap oyma kutular içinde kavuşacaktır. Bu yüzden, bütün diğer fantezi yuva çeşitlerine rağmen, müzik kutusu denildiğinde, insanların aklına onun ahşapla meydana getirdiği birlik gelecek, hatta mekanizmanın kendinden çok, onu içeren, taşıyan, saklayan tahta kutu öne çıkacaktır.

Burada, ahşabın kendine özgü bir melodiye sahip olmasının da rolü bulunmaktadır. Tahtanın bir sesi, bir müziği vardır. Zembereklerin, silindirin, tarağın meydana getirdikleri bütünün hoş, güzel, ama kaçınılmaz olarak metalik olan sesi, ahşabın içinde yeni bir tınıya kavuşmakta, belki de ulaşmakta, tahtanın sesiyle, müziğiyle birleşerek orkestralaşmaktadır.

Orkestralaşmaktadır, çünkü müzik aletleri metal ve tahta olmak üzere iki ana türden meydana geldikten başka, orkestrayı da bu iki farklı kimlik ve özlerini birbirlerine katarak oluşturmaktadırlar.

Bunun yanı sıra, tahta, metalin erkek vurgusunun karşısında dişi bir vurguya sahiptir. Kılıcın, kalkanın, topun,

tüfeğin, tankın temel unsuru olan madenin erkeksi katılığının ve sertliğinin karşısına, tahtanın dişi yumuşaklığı çıkmakta, bu ikisinin çatışmalı, ama sonuçta uyumlu bütünlükleri, Taocu bağlamdaki bir yin-yang birlikteliği halinde, müzik kutusunun eşsiz armonisini meydana getirmektedir. Bu birliktelik, insanın icracı, müzik icracısı olma özelliğine bir meydan okuma da yaratmaktadır. Saz çalan insan, mekanik bir piyanonun, tahta bir yuva içine gizlenmiş minicik bir mekanizmanın melodilerinden daha büyülüsünü çıkartmaya ehil olmadığını görerek, kendi sanatçı kimliği üzerinde düşünmekte ve belki de icranın sanat değil de uygulama olduğu sonucuna, gerçek sanatın icra değil de beste olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Müzik kutusu, ahşapla madeni melodi tabanında birleştirmeyi başaran minik bir harika, sevimli ve büyüleyici bir cep orkestrasıdır. Ve dünyanın bütün müzik kutuları, insanın gülünç aşkının şarkısını söylerler.

Sana destek, bana köstek

Koltuk Değneği

Francisco Goya'nın Madrid Prado müzesinde bulunan 1824 /28 tarihli, 18/13 sm. boyutlarındaki karakalem bir taslağının adı "Hâlâ Öğreniyorum"dur. Taslakta, bembeyaz saç ve sakalları birbirine karışmış, uzun bir kaftan giymiş çok yaşlı bir adam, iki değnek aracılığıyla yürümeye çalışmaktadır.

Eski Yunan ve Roma sanatında sakat insanlara ve bunların sıkıntılarına ilişkin tasvirler bulmak olanaksızdır. Herşeyin mükemmel olduğu bu sanatta, insan figürleri de en ideal olanı temsil etmektedir, Eski Yunan'ın ve Roma'nın idealini. Daha açık bir ifadeyle, antik sanat olanı değil, "olması gerekeni" aradığı, estetiğini bunun doğrultusunda kurduğu için, "sakat olma" durumunu çerçevesine almamıştır.

İnsanları gündelik gerçekleri içinde resmetmeyi ilk kez ortaçağ başaracaktır. Sakatlar ve onların gündelik hayatı yaşayabilme mücadeleleri ilk kez ortaçağ Batı Avrupa minyatürlerinde belirecek, dua kitaplarının süslemeleri arasına bile girerek, "Tanrı'nın eseri"nin kusurlu olabileceğini göstermeye cüret edecektir.

Ama, insanın acılarının acımasız bir şekilde gösterilmeye başladığı dönem, paradoksal bir şekilde Rönesans olmuştur. Çoğu kimse tarafından, antikiteye dönüş veya antikitenin yeniden doğuşu olarak, içeriksiz bir şekilde ve anlamadan-bilmeden sıfatlandırılan bu dönem, aslında birçok konuda olduğu gibi, insanın gerçeği konusunda da antikitenin ideali arayışının reddi biçiminde ortaya çıkmış, estetiğini ideal düzlemde değil, varolanın armonisini kavrama biçiminde kurmaya çalışmıştır.

Flaman ressam Pieter Bruegel'in 1568 tarihli "Körler Meseli" tablosu, bugün Napoli Galleria Nazionale di Capodimonte'de bulunmaktadır. Bu eser, İsa'nın "kör körü güderse, ikisi birden çukura düşer" (Matta İncili, Bap 15, 14) sözünü resmetmek üzere yapılmıştır. Resimde altı kör vardır, bunlar birbirlerini ellerinden veya sopalarından tutarak ilerlemektedirler. Küçük grup, dik bir yokuştan aşağı inmektedir ve en öndeki bir dereye çoktan yuvarlanmıştır bile. Bu resimdeki en ilgi çekici ayrıntıların başında, körlerin sopalarını, sonunda başarısız olsalar da, kayıp organlarını telâfi etmek üzere kullanmalarıdır.

Aynı Bruegel'in, 1559'da tamamladığı ve bugün Viyana Kuntshistoriches Museum'da bulunan, 118x164,5 sm. boyutlarındaki "Büyük Perhiz (Carême) yortusuyla Karnaval

arasındaki savaş" adını taşıyan yağlı boya tablosunda, bağımsız olarak ele alınabilecek birçok sahne bulunmaktadır. Bunlardan sol üst tarafta yer alan birinde, altı sakat dilenci görülmektedir. Bunlardan beş tanesi koltuk değneklidir ve bir tanesi de yerde, ellerindeki takunyalar aracılığıyla ilerlemektedir. Çok geniş çaplı olan ve birçok sahneyi aynı anda barındıran resmin başka hiçbir yerinde sakatlar görülmemektedir. Bu da, 16. yüzyıl Flaman toplumunda sakatlık ile dilenciliğin birleşen kaderler oluşturduğunun göstergesi olarak alınabilir.

Hollandalı ressam Rembrandt, 1652 civarına tarihlendirilen, Berlin Dahlem, Staatliche Museum'da bulunan, "Kırmızı külahlı ihtiyar adam portresi" adını taşıyan 51x37 boyutlu tualinde, elinde bastonuyla yerinden kalkmaya uğraşan bir ihtiyarı resmetmiştir. Eserlerini 13-14. yüzyıllarda vermiş olan ve Rönesans'ın başlatıcılarından sayılan büyük bir İtalyan fresko ressamı olan Giotto'nun 1305 tarihli, Padova'daki Scrovegni konak kilisesindeki freskosu, "Yoakim'in düşü" adını taşımaktadır. Buradaki çobanlardan biri, elindeki sopayı tıpkı bir koltuk değneği gibi tutmaktadır.

19. yüzyılın büyük Fransız ressamı Henri de Toulouse-Lautrec, 13 yaşındayken kayıp bir bacağını kırmış, ertesi yıl bir yolculuk esnasında da diğerini kırmıştır. Bu kırıklar hiçbir zaman tam iyileşmemiş, bacakların gelişimi durmuş, ama gövdenin yukarı bölümü normal seyrini tamamlamıştır. Bunun etkisiyle olsa gerek, Toulouse-Lautrec, resimlerinin çoğunu Paris'in eğlence hayatına ve güzel bacaklı kadınlarına ayırmıştır.

Ama baston ve koltuk değneği yalnızca sakatların kullandıkları yardımcılar değillerdir. Sayısız ressam, fotoğrafçı veya diğer sanatçı, işlerini yaparken bu gibi sopalar kullanan insanları resmetmiştir. 1797'de doğan ve eserlerini 19. yüzyılda veren büyük Japon baskı kalıbı oymacısı Hiroşige'nin 1840'lara doğru yaptığı çeşitli taslakları içeren bir eskiz defterinin bir sayfasında, yolda ilerleyen köylü tipleri yer almaktadır. Bunlardan biri, sırtındaki ağır yükten ötürü iki büklüm olmuş birine aittir. Bu köylü, yükünün altında ezilerek devrilmemek için bir sopadan destek almaktadır.

Bizim Türkçede koltuk değneği dediğimiz aracın Fransızcası "*béquille*"dir ve ayrıca destek ve payanda anlamına da gelmektedir. Ama, Türkçe başta olmak üzere birçok dilde, bu destek anlamının yanı sıra, köstek ve engel anlamlarını da içermektedir. Bu aracın birbirleriyle taban tabana zıt böylesine ikircikli anlamlarının bulunmasının nedeni, insanların neredeyse tamamının sakatlara, sakatlık olgusuna bakışıyla ilgilidir.

Sakat kelimesi, "sukut"tan gelmektedir. Bu Arapça kök kelimenin anlamı, düşme, sarkma, aşağı inme, büyük bir mevkiden düşme, çocuğun zamansız veya eksik doğması, yaprak düşmesi gibi olumsuz içeriklerle doludur. Bu kökten türeyen sâkıt-sâkıta kelimesi, düşen, düşmüş, yürürlükten kalkmış gibi anlamlar içermektedir. Sakat kelimesi ise, nesnenin düşük ve işe yaramaz kısmı (çoğulu olan sakatat, kasaplık hayvanların işe yaramaz bölümlerini ifade eder), kötü, yaramaz şey, bedeninde bir eksikliği olan, doğru olmayan, yanlış anlamlarını taşımaktadır. Ayrıca *illet*'ten türeme alil kelimesi de sakat anlamında kulla-

nılmaktadır, ama bu artık eskimiştir. Dilde anlaşma akımının sonucu olarak uydurulan "özürlü" kelimesiyse, sakattan daha aşağılayıcıdır. Çünkü bedensel eksiklikleri olan kimselerin bu durumları sonucu yaptıkları şeyler veya yapmak zorunda kaldıkları şeyler suç veya kusur sayılmakta, sakatlıklar da bunun "özürü" olmaktadır.

Batı dilleri de bu konuda çok fazla donanımlı değillerdir, tarih boyunca sakatlık durumunu belirtmek üzere ortaya çıkan terimlerin hepsi mutlaka küçültücü bir anlam içermişlerdir. Bir tek İngilizcenin *handicap* (dezavantaj) kelimesinden türetilen Fransızca *handicapé* kelimesi bir nebze tarafsız kalabilmekte ve azınlığı çoğunluğa göre eksiklikler varlığı olarak tanımlama totaliterliğinin dışına çıkabilmektedir.

Koltuk değnekleri, bastonlar, sopalar, handikaplı insanları teşhir ederek, diğerlerine üstünlük duygusu versin diye değil (aslında böyle bir duygu taşıyorlar, çünkü onları eksikli, özürlü, düşük, düşmüş anlamına gelen kelimelerle kategorize ediyorlar), herşeye rağmen yaşama iradesi gösteren bu insanların azmini kanıtlamak için vardır. Farklılığı suç terimleri içinde ifade eden dillerimiz, yapay üstünlüklerimizin veya düşüklüklerimizin de üreticisi olmaktadır.

Koltuk değneği onların desteği, bizim zihin hapishanelerimizden çıkmamızın kösteğidir.

Tahta Ayakkabıyla Bale

1838 tarihli Fransızca sözlüklerde, yeni bir kelime belirir ve bunun yanında eskiden beri varolan bir kelimeye yeni bir anlam eklenir. Sözlükçülerin ne kadar tutucu oldukları hesaba katılacak olursa, bu kelime ve anlamın çok daha eskilere dayandığını tahmin etmek mümkündür. Sözlüklere yeni giren anlam, 1300'lerden beri varolan *saboter* fiiline yüklenen, bozma, tahrip, işi berbat etme, engelleme gibi bir kavram ailesinin içinde yer almaktadır. Yeni giren kelimeyse, bu fiilden türetilen *saboteur*'dür (sabotajcı). Bugün herkesin bildiği *sabotage* (sabotaj) kelimesinin sözlüklere girmesi, Fransız dilinin bilginler tarafından onaylanmış bir parçası haline gelmesi ancak 19. yüzyılın sonlarına doğru olacaktır.

Bütün bu kelimelerin kökeninde yer alan *sabot* kelimesi, tahta ayakkabı demektir ve Avrupa'nın en eski gün-

delik gerçeklerinden birini meydana getirmektedir. Böylesine eski ve sıradan bir gerçek ile, birçok modern savaşın, darbenin, tutuklamanın nedeni arasında sayılan sabotaj arasında ne gibi bir ilişki bulunduğunu sormanın tam sırasıdır.

Sanayi devrimi denilen ve kabaca 18. yüzyılın ikinci yarısıyla 19. yüzyılın ikinci yarısı arasındaki yüz yıllık süreyi kapsamına alan dönemde, Batı Avrupa'nın özellikle kuzeybatı kesimlerinin çehresi iyice değişmiştir. Başta İngiltere ile Flandre adı verilen ve Fransa'nın kuzeybatı kıyıları ile Belçika ve Hollanda'yı kapsamına alan bölge, bu hızlı sanayileşmenin, bundan da doğrusu, insan gücünün yerine makine gücünün geçmesinin derin bunalımlarını yaşamışlardır. Bu bölge, Avrupa'nın en eski dokumacılık merkezlerinden biridir. Avrupa'nın ilk sanayileşmesinin yaşandığı bu bölgeler, sanayi devriminin bütün deneme aşamalarından geçecekler ve bunun bedelini insan katmanlarındaki köklü değişimlerle ödeyeceklerdir. Sanayi devrimi, buralarda köy ile kentin sanayi düzlemindeki birliğini kırarak, işçiyi köylü kökenlerinden kopartmış ve onu tam bir kentli unsur haline getirmiştir.

Makinelerin ve buhar gücünün dokumacılıkta kullanılır olması karşısında, birçok Flaman köylü-işçi, işsiz kalma korkusunu iliklerinde hissetmeye başlamış ve kâbus birçok yerde gerçeğe dönüşerek, işten çıkartmalar başlamıştır. Daha doğrusu, köylü-işçilere iş verilmez olmuştur. İşte bir gün, bir dokuma atölyesine buharla çalışan ve kocaman çarkları olan bir tezgâhın geldiğini gören, o zamana kadar evlerindeki ilkel tezgâhlarda dokumacılık yapan ve bu ara-

da köylülüklerini de sürdüren parça başına ücretli Flaman işçi-köylüleri korkudan dehşete kapılarak, ayaklarındaki tahta ayakkabıları dişlilerin arasına atmışlar ve makine bunları öğütemeyerek, büyük bir gürültüyle kırılmıştır.

Bu, elbette tarihin ilk sabotajı değildir, ama bu adı taşıyan ilk engelleme eylemidir ve tahta ayakkabının bir fakirlik, köylülük simgesi ve bir folklor malzemesi olmaktan öteye işlevler yüklenebileceğini gösteren ilginç bir anekdottur. Tabii tahta ayakkabının kaderinin sabotajla bağlandığını iddia etmek doğru değildir, ama yine tahta papuç anlamına gelen ve rayların arasına döşenen takozların da (*sabot*) sabotaj kelimesinin tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu görmek insanı şaşırtmaktadır. 20. yüzyılın başında, grev yapan bazı Fransız demiryolu işçilerinin, rayların üzerlerine vidalandığı bu tahta papuçları sökerek, demiryolunu işlemez hale getirmelerine de sabotaj denilecektir.

Oysa tahta ayakkabılar ne kadar da masum ve sevimlidirler, ama bazı kendini bilmezler, onlarda sınıfsal bir işaret görme densizliğinde bulunmuşlardır! *Sabot*, Fransızcada aynı zamanda tektırnaklı hayvanların (aynı zamanda iş hayvanı da olan at, eşek, katır gibi) toynağı anlamına gelmektedir. Türkçedeki nalın kelimesi de aynı zihin hali içinde, Arapçanın naleyn (iki nal) kelimesinden türetilmiştir. Nal ise ayakkabı anlamını taşımaktadır. Ancak, at nalı ile bir cins tahta ayakkabı olan nalın arasındaki bağlantı, masum olmanın uzağındadır. Bu arada ilginç bir nokta, halk şiirlerinde yer alan nalın ile saray şiirlerinde geçen nalin'in aynı şey olmadıklarıdır. Bu ikisinin arasındaki

fark, "halkın kaba dilinin" bir "i" ile yumuşatılmasından ibaret değildir. Osmanlı yüksek sosyetesi, bir hamam aksesuarı haline getirdiği nalin'i, sedef kakmalarıyla lüks bir eşyaya dönüştürerek, bir statü simgesi haline sokmuştur.

Tahta ayakkabı, hangi toplumda ve çağımız hariç, hangi zaman kesitinde olursa olsun, bazı nadir istisnalar dışında, her zaman alt sınıfların, bundan da önemlisi köylülüğün ve kabalığın simgesi olmuştur. Ulaşabildiğimiz kaynakların neredeyse tümünde, ayakkabının malzemesi, biçimi, hatta adı ile, mensup olunan sınıf, tabaka, zümre, cemaat... arasında bir bağlantı görmemek mümkün değildir.

Eski Yunan'da toprağın ve siyasetin sahiplerinin deri tabanlı sandallarının karşısında, düşük tabakalar tahta tabanlı ve ayağa iplerle bağlanan papuçlar giymekteydiler. Köleler ise çoğu zaman yalınayaktı. Aşağı tabakaların tahta tabanlı ayakkabı giymeleri çağlar boyunca sürmüş ve bu kıyafet parçası Bizans döneminde *takun* adını almıştır. Bu da Türkçenin takunya kelimesini verecektir. İlginç bir zihniyet kaymasının ürünü olarak, bugün hangi sözlüğü açarsanız, takunya için, "ıslak zeminlerde giyilen, tabanı tek tahta parçadan olan ve üstte ayağa geçirilen deri bir tasması bulunan bir cins ayakkabı" tanımıyla karşılaşırsınız. Oysa takunya, çok yakın tarihlere kadar birçok insanın yegâne ayakkabısı olmuştur ve bu insanlar bunu yalnızca hamamda değil, işe giderken bile giymişlerdir.

Batı Avrupa'daki süreç de farklı konaklardan geçmemiştir. Tüm ortaçağ boyunca ve yirminci yüzyılın başına kadar olan süre içinde, yüksek sınıflar deri ayakkabılar gi-

yerken, geniş kitleler tahta ayakkabılarla yetinmek zorunda kalmışlardır.

Sabot kelimesinin etimolojisi zihniyet iklimi hakkında fikir verici niteliktedir. Bu kelime, *savate* (eski papuç) ve *botte* (çizme) kelimelerinin harmanlanması sonucu, 13. yüzyılda türetilmiştir. Bu arada *savate* kelimesi, hem beceriksiz insan anlamına gelmekte hem de bazı deyimlerde, yoksulluk çekmeyi, sefalet içinde yüzmeyi ifade etmektedir. Türkçede de takunya kelimesinin benzeri aşağılayıcı anlamları ifade etmesi hiç de rastlantı değildir.

Şimdilerde, dünya modasına hükmeden bazı *haute couture* merkezlerinin tahta ayakkabıyı zaman zaman lanse etmeleri bizi yanıltmasın, tahta ayakkabıyla bale yapılmaz. Batı edebiyatının ayakkabıya odaklanmış ünlü öykülerinden üçü, hem bu gerçeği hem de ayakkabının statüsel simge olma konumunu ortaya koymaktadır. Bunlardan "Tahta Ayakkabılar" adını taşıyan birincisi, Hollandalı fakir bir köylü ailesinin sefaletle mücadelesini anlatırken, "Bale Papuçları" adlı ikincisi, eğlence düşkünü bir kral kızının, geceleri dansa kaçmasını ve bale papuçlarının eskimesi nedeniyle yakalandığını anlatmaktadır. Hiç bir soylunun eski ayakkabısı olur mu? Ve nihayet Charles Perrault'un ünlü "Çizmeli Kedi"si, ayağına çizme geçiren bir kedinin herkes tarafından nasıl bir kont sanıldığını anlatmaktadır.

Ayakkabın kadar danset! dersini veren bu üç öykü, demokrasinin tabandan başlamak zorunda olduğunu da işaret ediyor mu?

Ahşap Heykelin Büyüsü

"Zencilerin sağduyularının olmadığının bir kanıtı, uygar uluslarda çok büyük önemi bulunan altın bir kolyenin yerine cam boncuktan olanını tercih etmelerdir... Çok bilge bir varlık olan Tanrı'nın, bu kadar kara bir gövdenin içine bir ruh, hem de iyi bir ruh koyacağını düşünmek mümkün değildir."

Montesquieu, 1748'de yayınlanan ünlü eseri *Kanunların Ruhu*'nun XV. Kitabının 5. bölümünde, o sıralarda Afrika'yı kasıp kavuran Batılıların köle ticaretini mahkûm etmek üzere böylesine ironik bir dil kullanmıştır. Ama 18. yüzyılda yaşayan Batılıların büyük çoğunluğunun Afrikalılar hakkındaki kanaatinin bu olduğundan kuşku duymamak da gerekir.

18. yüzyıl, aynı zamanda, yeryüzü cenneti ütopyasının merkezinin yer değiştirmesine tanıklık etmiştir. Bougainville'in Pasifik yerlilerine ilişkin olarak anlattıkları, Afrika'da dolaşanların tanıklıkları, özellikle Rousseau'da billurlaşan bir "iyi vahşi" kavramsallaştırmasına yol açmıştır. 18. yüzyıl, aynı zamanda, Avrupalıların dünyayı merak etmeye ve kendilerine benzemeyen bütün insanları ve toplumları "garip" olarak nitelemeye başladıkları dönemdir. Bu küçümseyici merakın sonuçlarından biri, imkânı olan herkesin, kendine, içinde dünyanın dört bir yanından gelme "tuhaflıkların" karmakarışık yer aldıkları *cabinet* kurması olacaktır.

Bu "merak" *cabinet*'lerine giren eşyaların arasında, çok sayıda Afrika kökenli tahta heykel ve maske bulunmaktadır. 18. yüzyılın başında bunlara önce *fétisso* denilir, sonra kelime *fétiche* (fetiş) haline gelir. Bu kelime, Portekizcenin yapay anlamına gelen *feitico*'sundan türetilmiştir ve 18. yüzyılın Batı Avrupa'sının kendi dışındaki toplumlara bakışındaki benmerkezciliği açıkça dışa vurmaktadır. Çünkü Avrupalılar, bu "fetiş"leri Afrikalıların tanrıları sanmışlar ve bunları "yapay" tanrılar olarak küçümsemişlerdir.

Oysa Batılıların geçmişinde de, daha açık söylemek gerekirse, Hıristiyanlık öncesinde yoğunlukla ve Hıristiyan olunduktan sonra da dinin içine yedirilecek bu fetişlerden bolca bulunmaktadır. Bunların en ünlüsü olan Willendorf Venüs'ü denilen pişme topraktan bir heykelcik, cinsel organları aşırı kabartılmış bir kadını simgelemektedir. Bunun yanı sıra, 14. yüzyıldan itibaren kiliselerin oturulacak yerlerinin kenarlarında görülmeye başlayan tahta heykelcikler

(*miséricorde*), tam bir fetiş karakteri göstermektedir. Bu cins fetişlerden dünyanın her tarafında, bu arada Türkiye'de de bulunmaktadır ve İslamiyet-öncesi Türk toplumlarında abakı, çalu ve tapag adları altında olmak üzere yaygın bir fetiş kullanımı olmuş ve şaman törenlerinde de maske kullanılmıştır. Günümüzdeyse, hemen her şeyin fetiş haline getirildiği bir toplumda yaşadığımız kimsenin meçhulü değil.

Ama, Afrika heykellerinin bütün bu tarihsel ve aktüel fetişlerden çok önemli bir farkı bulunmaktadır. Bunlar çok büyük çoğunlukla tahtadandır ve dünyanın geri kalanındakilere nazaran, sanat değerleri çok yüksektir.

Bu heykeller soyut insanları temsil etmekle birlikte, gene de çok canlıdırlar. Heykellerin oranları gariptir, ama tutarlı bir bütün oluşturmaktadırlar. Hareketsiz duran bu heykeller, her an harekete geçecek gibidirler. Ahşap heykeller yaklaşık 200 farklı stilde yapılıyor olmakla birlikte, ortak çizgileri çok fazladır.

Örneğin, çoğu zaman silindrik bir biçime sahiptirler, bu da heykeltraşın malzeme ve tekniğinden kaynaklanmaktadır, çünkü heykeli yekpare bir ağaç gövdesi veya daldan yapmakta, ona balta ve bıçakla biçim vermektedir. Esas gövdeyi oluşturan bu yekpare unsura bir parçanın eklendiği çok nadirdir. Sanatçının plastik sorunlarını bu dar sınırların içinde çözme zorunluluğu, Afrika ahşap heykellerinin birbirlerine benzemelerine neden olmaktadır.

Böylece, tipik bir Afrika ahşap heykelinde vücut dik, belkemiği tamamen düşeydir ve baş kısmı tam ağaç gövdesinin ekseni boyunca yer alarak, silindirin tepesini oluştur-

maktadır. Gene silindrik olan kolların gövdeden ayrılmaları nadir bir durumdur. Vücudun sağ ve sol yanları simetriktir. Bu karakteristikler akla sütunu getirmekte ve Afrika heykellerine (küçük boyutlu olsalar bile), seyredeni etkileyen bir anıtsallık vermektedirler. Vücudun belden aşağı kısımları olağan durumlarda çok kısadır ve bacak dizden itibaren çok belirgin bir açıyla kıvrılmaktadır.

Heykel, dinlenme konumunda değildir, tam başlamak üzere olan bir hareketin öncesindeki gerilimi gösterir gibidir. Bu karakteristikler, heykellerdeki gizil dinamizmi işaret etmektedir.

Çehreler, bireyselleşmiş çizgilere sahip değillerdir ve bunlarda bir ırkın veya bir etnik gurubun fiziksel özellikleri ancak çok nadiren ortaya çıkabilir. Bu çehreler hiçbir zaman gülümsemezler, tersine çoğu zaman çok ciddidirler. Heykeller hiçbir zaman belli bir eylemi tasvir etmez, bir öykü anlatmazlar. Bu özellikler, heykel kişilerini soyut bir düzleme yerleştirir. Bu heykeller, herşeyden önce erkek ve kadın fikrinin plastik ifadeleridir.

Bütün bunlara rağmen, bu heykeller soğuk ve cansız değillerdir. Genel karakteristikler çok açıkça gösterilir. Çok sayıda heykelde yer alan, birbirleriyle zıtlaşan ama aynı zamanda dengelenen yuvarlak ve köşeli biçimler, açıkça bilinçli olmasa da, kadınlığı ve erkekliği ifade etmeye yöneliktir.

Afrika ahşap heykeli, derinlemesine seksüalize bir sanattır, ama seksin bu heykellerdeki bağlantısı haz değil, verimliliktir. Çünkü bu heykeller aslında hayatı güvenceye almak üzere, amaçlı olarak yontulmaktadır.

Bu dünyadaki hayatı öte dünyanın müdahalelerine karşı güvenceye almak ihtiyacı, Afrika ahşap maskelerinde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak maskeler, heykellerin tersine, bakılmak için değil de, hareketi sağlamak ve ruhun bedene yeniden girişine yardımcı olmak için vardır.

Örneğin, Yeni Gineli bir Papu maske taktığında, bilinçsiz bir öz-telkinle, kendi ben'ini unutur ve onun gövdesinde yeniden bedene bürünen atası gibi davranır ve hisseder. Böylece üst bir âleme yükseldiğini ve metafizik dünyaya, öte dünyanın burgacına girdiğini düşünür. Bilinmeyenle kurduğu bu temas, onun doğa güçlerinin karşısındaki çaresizliğini unutmasını sağlar.

Afrikalılarda da durum aynıdır ve bu kıtada da maskeler manevi güçleri simgelerler, bu güçleri maskeye takana aktarırlar ve onu korurlar.

Bir Amerikalı, bir İbo (Afrika'nın etnik gruplarından biri) ahşap heykeltraştan Amerika'ya götürmek üzere bir maske yontmasını ister. Heykeltraş da, maske takmış bir insan figürü oyar, çünkü ona göre tek başına maske değil, maske takmış insan ve onun katıldığı dans önemlidir.

Geleneksel Afrika'da, sanatın tümü gibi, heykelcilik ve maskecilikle toplumun yapısı arasında belli bir bağlantı vardır, örneğin bazı cins heykeller toplumun belli mertebelerinin ayrıcalığıdır. Maske ise, atalarla teması sağladığı için ekmek ve su kadar gereklidir, ama onda da hiyerarşik bazı farklılıklar görmek mümkündür.

Afrika heykelini zencilerin tanrısı sayacak kadar atgözlüklü insanların sayısının azaldığını ummakla birlikte, bu kez manevi inançlar arasına hiyerarşi koyanların gide-

rek arttığını düşününce canım sıkılsa da, ince uzun bir Afrika heykelinden yansıyan soyut ifadelerin ve estetik yönelişin çağrısıyla "boş ver!" diyebiliyorum.

Araba Sevdası

Krala suikast girişiminde bulunan Damiens, 2 Mart 1757'de "Paris kilisesinin cümle kapısının önünde suçunu herkesin karşısında itiraf etmeye" mahkûm edilmişti. Buraya "elinde yanar halde bulunan iki libre ağırlığındaki bir meşaleyi taşıyarak, üzerinde bir gömlekten başka birşey olmadığı halde, iki tekerlekli bir yük arabasıyla getirilecekti; sonra aynı yük arabasıyla Grève meydanına götürülecek ve burada kurulmuş olan darağacına çıkartılarak, memeleri, kolları, kalçaları, baldırları kızgın kerpetenlerle çekilecek, babasını (kralı) öldürdüğü bıçağı sağ elinde tutacak ve kerpetenle çekilen yerlerine erimiş kurşun, kaynar yağ, kaynar reçine ve birlikte eritilen balmumu dökülecek, sonra da bedeni dört ata çektirilerek parçalatılacak ve vücudu ateşte yakılarak kül haline getirilecek ve külleri rüzgâra

savrulacaktır" 1 Nisan 1757 tarihli *Amsterdam Gazetesi*, "sonunda onu parçaladılar" demektedir.

1905 yılının 21 Temmuz Cuma günü, Yıldız'daki Hamidiye camiinin önünde, *machine infernale* (cehennemi makine) denilen türden saatli bir bomba patlar. İstanbul'un her tarafından duyulan bu patlamanın bilançosu, 20'den fazla insan ile çok sayıda atın ölmesi ve bir sürü arabanın paramparça olmasıdır. Bomba, sultan Abdülhamid'e suikast düzenleyen Ermeni komitacılar tarafından, özel donanımlı bir arabanın içinde patlatılmıştır. Yüz kilo ağırlığında bir sandığı olan bu zarif gezinti arabası, Viyana'da özel olarak yaptırtılmıştır. Atları ise, İstanbul'da komik-i şehir (meşhur komik) Hasan Efendi'den (Kel Hasan) 46 Osmanlı altını karşılığında satın alınmıştır. Komitacılar, Abdülhamid'in cuma namazından çıkıp arabasına gelmesi için harcadığı süreyi defalarca ölçmüşler ve her seferinde bir dakika kırk iki saniyelik bir süre bulmuşlardır. Suikast gününde de her şey buna göre planlanmıştır. Ama, sultan o gün, cami çıkışında şeyhülislam Cemaleddin efendiyle biraz uzun konuşmuştur. Aslında sultan Hamid'in uzun konuşma gibi bir âdeti yoktur, ama şeyhülislam efendi onu lafa tutmuştur. Bunun üzerine bomba, sultan arabasına binmeden patlamış ve bu suikastten kurtulan padişah, hiçbir şey olmamış gibi, kendi kullandığı arabasına binerek, atları sarayına doğru yöneltmiştir.

Frank krallığının ilk hanedanı olan Merovenj soyunun sonuncu temsilcileri, yolculuklarını atla değil de arabayla yaptıkları için, o devir onlara küçümseyici bir şekilde "tembel krallar" adını vermiştir. Ve nihayet, Fransa'da

mahkûmların taşındığı hücre arabasına gene küçültücü bir şekilde "salata sepeti" adı verilmektedir. Bu anekdotlardan çıkartılabilecek bir ilk sonuç, arabanın hem ihtişamı hem de toplumun en alt katmanlarına düşmüşlüğü ifade eden ve belki de simgeleyen ikircikli bir yapıya sahip olduğudur. Bunun gizi, onun tarihinin içinde saklanmaktadır.

Arabanın ilk kez nerede ortaya çıktığı bilinmiyor. Arabanın varolabilmesi için mutlaka gerekli olan tekerleğin de. Bazı taş kitabelerden ve mezarlara ölülerle birlikte gömülen eşyalardan anlaşıldığı kadarıyla, tekerlek M.Ö. 3500 civarında, Mezopotamya'da biryerlerde ortaya çıkmıştır. Yuvarlak bir bütün oluşturmak üzere bir araya getirilen iki veya üç kitlesel parçadan oluşan ilk tekerlekler tahtadandır ve bunlara ilişkin ilk örneklere bir Mezopotamya-Sümer kenti olan Uruk'tan kaynaklanan tabletlerde rastlanılmaktadır.

Daha sonra, iki tekerleğin arasına gene tahtadan bir dingil yerleştirilmiş ve bu düzenek ağır yüklerin taşınmasında kullanılmıştır. Bundan sonraki aşamadaysa, iki veya dört tekerleğin üzerine yerleştirilen ahşap kasayla araba elde edilmiştir.

Bu ilk arabalar, bugünkü yüksek teknoloji müsrifi otomobillere varana kadar sayılamayacak kadar çok teknik gelişimden geçmiştir ve bu macera heyecan vericidir. Ama bundan heyecan verici olanı, arabanın toplumsal değişim sürecidir.

Arabanın, tekerlek gibi insanlık tarihinin en devrimci buluşlarından biri sayesinde, insan gücünü kat be kat aşan yük taşıma kapasitesine rağmen, bu araç öncelikle savaş

aleti, dinsel ayin aracı ve üst sınıfların ulaşım aracı olarak kullanılmış, yani işlevsel olmaktan çok ideolojik olmuştur. Arabanın bilindiği bütün toplumlarda bu araç öncelikle bu üç "işlevli ideoloji" doğrultusunda kullanılmış, sonradan başka sınıfların yararlanmalarına izin verilmiş veya böylesine bir ortam tarihin kaprisi olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin Mezopotamya, Çin, Orta Asya stepleri veya Yunan-Roma dünyasında, arabanın öncelikle bir savaş aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu bölgelerde, savaşın ağırlığının süvari birliklerine kaymasıyla, araba bir savaş aracı olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamdan bakıldığında, toplumsal hiyerarşinin çok katı olduğu ve askeri sınıfın toplumun en tepesinde yer aldığı Batı feodal toplumunda neden savaş arabasının bulunmadığı anlaşılmaktadır. Buna karşılık, savaşçı olmayan fakat toplumun diğer üst tabakasını meydana getiren ruhban, arabayı bir ulaşım aracı olarak kullanmakta, ama ayrıcalık haline getirdiği bu konumunu ve konforunu diğer sınıflarla paylaşmaktan kıskançlıkla kaçırmaktadır.

Araba, aynı zamanda, başat bir dinsel işleve de sahip olmuştur. Örneğin Çin dinsel ideolojisine göre, araba gökyüzünü simgelemekteydi. Arabanın üst tarafı göğü, alt bölümü yeri, tekerlek çemberinin kırılmasını önleyen otuz çubuk ayın otuz gününü, tekerleklerin dönmesi ise mevsimlerin değişmesini simgelemekteydi.

Ama, arabanın en fazla kutsallaştırıldığı din Budacılıktır. Hindistan'da I. ve II. yüzyıllar boyunca hüküm süren Mahayana ve Hinayana (Büyük araba ve küçük araba) doktrinleri, kusurluluktan kusursuzluğa doğru yol alışın

insanı kurtuluşa götürdüğü inancını simgelemekte ve açıklamaktadır.

Ortaçağ Avrupa'sında araba, bir yandan kadınlara özgü bir taşıt aracı haline gelmiş, öte yandan da nüfus, dolayısıyla emek gücü kıtlığından ötürü, ekonomik faaliyetlerde de kullanılır hale gelmiştir. Feodal soyluluğun herşeyden önce şövalyeliğe, yani zırhlı süvariye dayanması, başka bir söylenişle ortaçağ Batı soyluluğunun kendini arabayı içermeyen bir kutsallık içinde ifade etmesi, bu aracın önce şövalye olmayan kadının, sonra da şövalye olmayan burjuvanın ve köylünün eline geçmesine yol açmıştır.

Arabanın ortaçağ boyunca burjuvanın ve köylünün eline geçerek avamlaşması öyle bir boyut kazanmıştır ki, sonunda soylu kadınlar arabayı onlara terkederek tahtırevana binmişlerdir (arabaların çeşitlenmesi üzerine sınıf ayırımı tekrar gösterilebilir hale gelince, arabaya geri döneceklerdir). Fakat, 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan bu, arabadan tahtırevana doğru olan soylu hanım göçünün ilk belirtileri daha 13. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ortaçağın bütün uzunluğu boyunca bir soylu hanım aracı sayılan arabaya, burjuva kadınlarının da binmeye kalkışmalarının boyut kazanmasıyla, Fransa kralı IV. Philippe, 1294'te soylu olmayan kadınların arabaya binmelerini yasaklamıştır. Ama bu süreci hiçbir kral önleyememiş, araba avamlaştıkça avamlaşmış ve soylu kadınlar 15. yüzyıldan itibaren başka bir araca doğru kaçmışlardır.

Osmanlılarda da araba bir egemenlik simgesi ve ayrıcalık olarak algılanmış ve arabaya binme hakkı başlangıçta yalnızca padişah ile şeyhülislam ve kazaskere tanınmıştır.

Bunun yanı sıra, Avrupa'ya gönderilen elçilere, devletin şanını göstermesi için iki mükellef araba verme âdeti benimsenmiştir. Bu arabalardan birine, padişahın mektubunu götüren elçi biner, diğeriyle de armağanlar taşınırdı. Bu uygulama Tanzimata kadar sürmüş, ilk batılılaşma dönemi denilebilecek bu süreç esnasında, vezirler ile yüksek devlet görevlilerine de arabaya binme hakkı tanınmıştır. Ancak, tıpkı Batı ortaçağına egemen olan zihin halinde olduğu gibi, Osmanlılarda da erkeklerin at dururken arabaya binmeleri yakışıksız bir durum sayılmış ve araba, toplumun üst tabaka kadınlarının (saraylılar) aracı sayılmıştır. Bu kadın arabalarına erkeklerin binmeleri yasaktır. Arabanın sürücüsü bile, arabayı yerde yürüyerek idare eder. Bu tutum, köklü bir Osmanlı tavrı olarak kalmış, I. Meşrutiyet'e kadar olan dönemde, evli olsalar bile kadın ile erkeğin arabaya birlikte binme yasağı sürmüştür.

Osmanlı tarihindeki ilginç bir gelişme de, Lale devrinden itibaren kiralık araba uygulamasının ortaya çıkmasıdır. Saraylı kadınların arabayla gezmelerine özenen İstanbul'un zengin kadınları, koçu denilen arabalardan kiralayarak, saraylı kadınlarla özdeşleştiklerini düşünmeye başlamışlardır.

Osmanlının gerileme süreci içinde çok sayıda göçmenin Türkiye'ye gelmesi, yük arabalarının çoğalmasına neden olmuştur. Muhacir arabası veya Tatar arabası denilen bu basit arabalar, bu ulaşım aracının demokratikleşme sürecinin başlangıcını temsil etmektedirler. Kökü Mezopotamya'ya dayanan ve içi dolu ilkel tekerlekler üzerinde hareket eden çok eski bir cins öküz arabası olan kağnının

yanı sıra ortaya çıkan bu arabalar, Osmanlı folklorunda hoş bir yer bırakmışlardır. Bu arabaların sonuncu temsilcileri, kenar tahtaları ilkel desenlerle süslenen ahşap yük arabalarıdır.

Arabanın bir sınıf ayrıcalığı simgesi olmaktan, büyük bir endüstri patlamasının sonucu herkesin ulaşabileceği bir noktada dengeye gelen macerası, aynı zamanda ahşaptan metale ve zanaatten endüstriye geçişin de öyküsüdür.

Gemi Gidiyor Pupa Yelken

İnsan, bir kara hayvanıdır. Milyonlarca yıllık evrimden sonra bile, vücudunun yapısı bu, herhalde değişmez gerçeğin bütün belirtilerini ve sonuçlarını taşımaya devam etmektedir. Ama insan belki de yalnızca bedenen karasaldır, çünkü ruhunu zaptetmek mümkün değildir ve bu ele avuca sığmaz haşarı ruh, bu zavallı bedeni doğasının dışındaki yerlere sürüklemektedir. Çok fazla yetenekli olmayan bir bedenin asi ve biraz da çılgın bir ruhun peşinden hep daha uzağa doğru kaçmak zorunda kalması da, zaten insanı tanımlayan başlıca öğelerden biri olmaktadır.

İnsan, şu karasal hayvan, hayatta kalması için mutlaka zorunlu olmadığı halde suya girmiş, havalara yükselmiştir. Doğadaki bir takım canlıların yeteneği içinde yer alan yüzme ve uçmayı, kendine mal etmiştir. Ama bu, doğal olma-

yan süreçlerin tümünü de macera olarak yaşamıştır. Ve macera, insanı sıradan bir karasal hayvandan, ruhunun peşinde koşan bir kaçığa dönüştüren insanlaştırıcı sürecin adından başka birşey değildir.

Maceraya kaçış, insanın farklı yöntemler bulmakta ve geliştirmekte adeta hiç zorlanmadığı devasa bir alandır ve bu cinsten kaçışların ilkleri, insanın suya bir tekne indirip, üstüne binerek "açılması"yla başlamıştır. Denizcilikten ve onun ana unsuru olan gemilerden, teknelerden söz ediyorum. Kendini, alışık olduğu, rahat hissettiği ortamdan kopartarak, bir tahta parçasının üzerinde suyun yüzeyinde hareket etmeye, bilinmeyene doğru yol almaya kalkışmanın çılgınca, ama tam da insana yakışan yanı, bütün gemicilik tarihinin özünü meydana getirmektedir.

İnsanlık tarihindeki buluşların çoğu, toplumlararası ilişkiler aracılığıyla ve taklit yoluyla yayılır, geliştirilir ve insanlığın ortaklaşa mirasını oluşturmak üzere habire yol alır. Bazı buluşlar ise, dünyanın hemen her yerinde birbirinden habersiz olarak ortaya çıkar, sonradan temas sağlandığında, aynı sorunlara getirilen çözümlerin benzerliği herkesi şaşırtır. Gemicilik alanı, hem özerk gelişme çizgilerinin hem de ortaklaşa iyileştirmelerin alanı olma gibi, pek sık rastlanmayan bir özelliğe sahiptir.

Dünyanın globalleşme sürecinin başlangıcını, kapitalizmin ekonomik ve toplumsal bir sistem olarak kendini kanıtlayıp dünyayı fethe çıktığı 16. yüzyıla oturtmak hiç de yanlış değildir. Bu tarihlerden sonra, dünyadaki gemi biçimleri birbirlerine hızla yaklaşacak, gemi çeşitleri hızla azalacak ve standartlaşacaktır. Ama daha öncesinde, yapım

tekniği anarşisi söz konusudur. Hatta zaman içinde gerilere gidildikçe, neredeyse her limanın, her iskelenin kendine özgü bir gemi biçimine ve yapım tekniğine sahip olduğu görülmektedir. Bu güzelim anarşinin zirvesini ortaçağ meydana getirmektedir. Birbiriyle çelişkili gibi gözüken, ama aslında birbirini tamamlayan iki nedenden ötürü.

Orta Çağ, Batı Avrupa'da eksiksiz ve dünyanın diğer yerlerinde de ona nazaran daha düşük ölçeklerde olmak üzere, yerelliğin, birincil ilişkilerin öne çıktığı, çağa rengini verdiği bir dönem olmuştur. Ama ortaçağ aynı zamanda, özellikle sonlarına doğru, bu atomizasyondan kaynaklanan bir atılım ile, uluslararası düzlemdeki temasların büyük boyutlarda ortaya çıkmasına ve ticaretin canlanıp boyut kazanmasına da tanık olmuştur. İşte bu temas isteği, macera ve kazanç tutkusu ile yerelliğin birleşmesinden, tarihin hiçbir döneminde tanık olunmadığı ve olunamayacağı kadar çok sayıda tekne cinsi ortaya çıkmıştır. Bunlar, hiç akla hayale gelmeyecek limanlarda birbirleriyle karşılaştıklarında, ahşaba ne kadar da farklı biçimler verilebileceğini hayretle görmüşler ve insan dehasının tek yolda ilerlemesinin mümkün olmadığını kavramışlardır.

Sanayi devrimine ve hatta sonralarına, neredeyse yirminci yüzyılın başlarına kadar, gemi yalnızca ahşaptan imal edilmiştir. Bunun sonucu olarak, dünya çapında veya hiç değilse bölgesel ölçekte bir siyaset izlemeye kalkışan her devlet, önce ormanlarına, sonra da tersanelerine güvenmek durumunda olmuştur. Ahşap ile denizcilik, siyaset ve hatta sömürgecilik arasındaki bu ilişki, Kuzey Avrupa ülkeleri denizciliğinin, Akdeniz ülkelerine nazaran mesafe

almasına ve sonuçta, dünya egemenliğinin bu bölgenin eline geçmesinde etki eden faktörlerin başında yer almıştır.

Ortaçağın sonlarından itibaren, gemi yapımı tekniğini belirleyen esas bölge İtalya olmuştur. Nitekim, bütün Batı dilleri tekneyi (gemi ve bahriyeyi) ifade etmek üzere İtalyancanın *nave* kelimesiyle türevlerini kullanacaktır. Bunun yanı sıra Türkçe de dahil hemen hemen bütün Avrupa dilleri, kalyon, kadırga, kalye, barçe, fırkateyn vb. gibi gemi cins adlarını İtalyancadan alacaklardır. Ancak, bu ahşap teknelerin istisnasız hepsi, yalnızca Akdeniz seyrüseferine uygun olduğundan Okyanusa yatkın değildir. Oysa okyanuslar, 16. yüzyıldan itibaren Avrupalıların ilgi alanına girecek ve bunun üzerine büyük ve yüksek bordalı Kuzey teknelerinin günü doğacaktır. Ancak, bu büyük tekneleri ve özellikle de artık çok yüksek olan direklerini yapmak üzere, Akdeniz ormanlarının ağaçları bodur ve zayıf kalmaktadır.

Kuzey ormanlarının yüksek ve güçlü ağaçlarından yapılan yeni büyük tekneler dünyayı fethe çıkarken, Akdeniz denizciliğinin denizlerdeki egemenliğine de son vermiştir. Bu bağlamda, Osmanlı denizciliğinin, Preveze ile İnebahtı (1571) savaşları arasındaki kırk yıldan daha az bir sürede, Akdeniz'in en büyük gücüyken, artık burayı terk etmek zorunda kalması anlaşılacaktır. Osmanlı donanması, kazandığı Preveze savaşı ile kaybettiği İnebahtı savaşı arasında aynı kalmış, ama Batı gemiciliği ilerlemeye başlamıştır. Ormanlarını ısınmada kullanan ve Karadeniz'in Rusya kıyılarındaki yüksek ağaçlardan yararlanamayan Osmanlı ise, hem üstünlüğünü hem de Akdeniz'i kaybetmek duru-

munda kalmıştır. Nitekim 17. yüzyılda, artık Ege denizinde bile Batılı korsan tekneleri dolaşmakta ve Venedik Çanakkale Boğazı'nı ablukaya alabilmektedir.

Oysa Osmanlı denizciliği ne de güzel başlamıştır. Fatih tarafından kurulan Kasımpaşa tersanesi, Kanuni Sultan Süleyman döneminde adeta bir şehir haline gelmiştir. Evliya Çelebi'nin anlattığına göre, hepsi de Cezayirli kıyafeti giyen kapudanlar, azaplar, gardiyanlar ve gemici dayılarıyla tersaneye bağlı olarak çalışan esnafla diğer insanların meydana getirdiği şehir 10.085 evden meydana gelmektedir (o dönemde Avrupa'da nüfusu 50 bini geçen kent sayısı çok azdır).

Tersane halkı, yönetici ve askerlerin dışında, kadırga inşacıları, marangozlar, iskelet çatıcıları, kalafatçılar ile kölelerden meydana gelmektedir. Zanaat alanında çalışanlar din değiştirmiş Hıristiyanlardır. Kölelerse Batılı Hıristiyan esirlerden, Moskoflardan ve Tatarlardan meydana gelmektedir. Evliya Çelebi bunların sayısını 30 bin olarak tahmin etmektedir.

Köleler gemi inşa işleri ile kadırgalarda kürekçi olarak kullanılmaktadırlar. Tersanenin büyüklüğü bütün Batılı seyyahları şaşırtmaktadır. Bunların hepsi, tersanenin kapladığı çok büyük alandan, tesislerin iyi kurulmuş olmalarından söz etmektedirler. Kadırga sayısıysa, yazarına göre, 110 ile 154 arasında değişmektedir. Ayrıca, sahilde 120 tane gemi sığınağı vardır, buralarda ya yeni kadırgalar inşa edilmekte ya da kışın hasara uğrayanları buralara çekilmektedirler. Kalyon da inşa edilebilen bu gemi tezgâhlarına, kemerli yapılarından ötürü daha çok İtalyanca adıyla *volta*

demek tercih edilmektedir.

Ancak, İnebahtı savaşının Osmanlıya da öğrettiği üzere, Kuzey tersanelerinin üstünlük sağlamaya başlamalarının kaçınılmazlığı karşısında bu devasa tersane yavaş yavaş harap olmaya başlamıştır. Alvise Contarini'nin *154 volti per galere ordinario* diye tasvir ettiği bu tersaneyi 17. yüzyılda gezen Evliya Çelebi, her yerin büyük ölçüde harap durumda olduğunu bildirmiştir. Nitekim, her yıl 40 kadırga yapılmasının kanun gereği olmasına rağmen, 17. yüzyılda bazı yıllarda 10 tekne bile inşa edilememiş ve yüzyılın sonuna doğru bu kanun terk edilmiştir.

Kasımpaşa tersanesi, aynı zamanda teknelerin kışın bağlandıkları ve kadırgalarla diğer teknelerin tamir ve bakım gördükleri iskele görevini de yerine getirmektedir. Dönemine göre artan veya eksilen bu inşa ve tamir faaliyeti, zorunlu malzemenin buraya getirilmesi için epey yoğun bir trafiğe yol açmaktadır. Karadeniz veya İzmit bölgesi ormanlarından tahta; Arnavutluk, Midilli ve İzmir'den reçine ve katran; Selanik ile Tuna vilayetlerinden demir; Anadolu'dan bakır; Sinop ve Trabzon'dan kenevir; Varna, Kefe ve Sakız'dan hayvani ve bitkisel yağ... Ama bütün bu devasa organizasyon, Osmanlı denizciliğinin, sonunda, Marmara ve Karadeniz'e sıkışarak, dünya siyasetinden ebediyen çekilmesini engelleyememiştir, dünya ticaretinden de.

Ahşabın gemicilikteki bu kesin belirleyiciliği, dünyanın yedi denizinin daha iyi ormanı olan ülkelerin eline geçmesine katkıda bulunduğu gibi, ABD'nin de dünyanın en büyük devi haline gelme sürecinde rol oynamıştır.

Asâm Var Asarım

Asâ, çocuk için bir oyuncak,
Richelieu için bir balta ve
Napolyon için de dünyayı kaldıracak bir levyedir.
BALZAC

Tevrat'ta (Huruç, bab 7, 8) anlatılan Harun'un asâsı hikâyesi ile Kuran'da zikredilen (VII, 104; XXVI, 31) Musa'nın asâsı hikâyesi birbirinin aynıdır. Kuran'a göre, Allah ateşin içinden tecelli ettiği zaman, Musa asâsını yere atma emri alır ve bunun üzerine değnek yılana dönüşür (Kuran, XX, 18; XXVII, 10; XXVIII, 31). Aynı asâ, Museviler'in Kızıldeniz'den geçişleri sırasında mucizesini göstermiş (sure XXVI, 63), nehri ikiye bölerek yol açmıştır. Tevrat'ta zikredilen asânın taştan su çıkartması mucizesi, Kuran'da da yer almaktadır (sure II, 57).

Musa'nın asâsı konusunda çok sayıda rivayet vardır. Bunlardan en yaygın olanına göre, bu asâ cennetteki mersin ağacından veya 10 endaze uzunluğundaki bir böğürtlen dalındandı. Asâ, Adem tarafından cennetten getirilmiş, son-

ra Musa'nın kayınpederi Jethro'ya kadar bütün İsrailli peygamberler, onu birbirlerine miras bırakmışlardır. Diğer yaygın bir rivayete göre, asâ Jethro'ya bir melek tarafından getirilmiş, o da bunu sonradan Musa'ya vermiştir.

Musa'nın asâsının birçok iş gördüğü söylenmektedir. Çatallı tarafı karanlıkta ışık saçarak etrafı aydınlatır, yerden su fışkırtır ve suyu gene yere sokardı. Asânın yaprak açtığı ve meyva verdiği de söylenirdi.

İslam dininde de peygamberin asâsına ilişkin inanışlar bulunmaktadır. İslam kültüründe *anaza* denilen kısa bir mızrak, ilk kez Hicretin ikinci yılında (624) ortaya çıkmıştır. Peygamber, şeker bayramı kutlamaları nedeniyle Musallaya giderken, Bilali Habeşi onun önünde bu mızrağı taşımıştır. Bu mızrak, namaz sırasında yere dikilmiş ve sütre görevini görmüştür. Aynı uygulama sonraki bayramda da devam etmiştir. Asâ veya mızrak taşımak halifeler tarafından da adet haline getirilmiştir. Daha sonra, cuma namazında minbere çıkan hatibe, elinde bir asâ, bir kılıç veya bir yay tutma zorunluluğu getirilmiştir.

Gerek Yahudilerde, gerek Araplarda tektanrılı din öncesi dönemlerde, askeri, siyasi veya yargısal yetkilere sahip kişilerin asâ taşıdıkları bilinmektedir. Birçok bilim adamı, Musevilik ve İslamiyetteki asâ simgesinin bu uygulamalardan kaynaklandığını ileri sürmektedir.

Bugün üzerinde neredeyse tam anlaşma olan görüşe göre, asâ başlangıçta dinsel-büyüsel bir bağlam içinde ortaya çıkmış ve bizim coğrafyada bunun siyasal ve yargısal bir iktidar ve yetkiyi temsil eder hale gelmesi büyük bir olasılıkla Mısır'da gerçekleşmiştir. Bu uygulama, önce büyük

Doğu imparatorluklarına, sonra da Eski Yunan ve Roma'ya geçmiştir.

Örneğin, Homeros destanlarında tasvir edilen Akhaia şeflerinin birer asâsı vardır ve bu onların yalnızca askeri komuta yetkilerini ve siyasal iktidarlarını değil, aynı zamanda adalet dağıtabildiklerini, yani yargıç da olduklarını simgelemektedir.

İlkel toplumlarda varolan fetişlerin ve bazı ruhani güçlerin maddede ortaya çıktığına dair inançların, daha sonra ortaya çıkan geniş kapsamlı devletlerde çoktanrılı bir din haline dönüşmesiyle, ilkel fetişizm, bu sefer, bazı simgeler aracılığıyla tanrısal güçlerin belirtileri haline getirilmişlerdir. Böylece ilkel toplumlarda bazı doğal güçleri belirleyen veya kendileri de birer güç kaynağı olan asâlar, bu teolojik dönüşüm esnasında tanrıların güçlerinin simgeleri haline gelmişlerdir.

Doğu devletlerinin giderek güç kazanması ve tamamen bir merkezin etrafında ve merkezin çıkarları doğrultusunda örgütlenmesi, öte yandan bu sistemin kilit taşını hükümdarın meydana getirmesi, bu hükümdarın ya ilahi güçlerin bir temsilcisi ya da bizzat tanrı olarak kurgulanmasına yol açmıştır. Böylece ortaya çıkan süreç esnasında, tanrısal gücü simgeleyen asâ, artık bir yeryüzü hükümdarının egemenlik simgesi haline gelmiştir.

Bu arada hükümdarın kişiliğinde yoğunlaşan ve hatta belirlenen egemenliği çeşitli düzeylerde kullanan kişiler de, iktidara ve iktidarın kullanımına katılmalarının göstergesi olarak asâ kullanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, rahip, hakim, ordu komutanı (bugün generaller hâlâ asâ

kullanıyorlar) vb. unsurlar, mevkilerini, yani bütüncül iktidarın ne kadarına sahip olduklarını belirleyen özel bir mertebe işareti taşıyan asâlara da sahip olmuşlardır. Peygamberlerin de birer asâ sahibi olmalarını bu bağlamda değerlendirmek gerekmektedir.

Bunun böyle olmasının ardındaki temel neden, asânın yalnızca dini, hukuki veya siyasi bir simgeden ibaret olmayıp, aynı zamanda bu simgenin arkasında yer alan gücün taşıyıcısı olmasıdır. Yani elinde asâ taşıma yetkisine sahip olan kişi, bu asânın simgelediği iktidara ve güce sahip olarak kabul edilmektedir. Daha açıkçası, asâ kimdeyse iktidar da ondadır. Böylesine bir mantık, simge ile onun simgelediği şeyi bir ve aynı olarak kabul eden ilkel kavrayışın devam ettiğini ve hâlâ işe yaradığını göstermektedir.

Aslında, bu kavrayış çok uzun zaman devam etmiştir ve bugün de ortadan kalktığını iddia etmek mümkün değildir. Ünlü Belçikalı çizgi roman yazar-çizeri Hergé'nin, kendinden de ünlü kahramanı Tenten'in, *Ottokar'ın asâsı* adlı macerası, Balkanların muhayyel bir ülkesi olan Sildavya'da geçmektedir. Yirminci yüzyılın ortalarına doğru tarihlendirilebilecek bu öyküde, Sildavya kralı, egemenliğin simgesi olan Ottokar'ın asâsının çalınmasını engelleyemez. Bu durumda, krallığı elden gidecektir. Tenten uzun uğraşlardan sonra, hırsızlığı komşu Bordürya hesabına yapan şebekeyi çökertir, asâyı tekrar ele geçirir ve kral tahtına meşru bir şekilde oturur.

Bu hikâyedeki Sildavyalıların mantığıyla tarihin herhangi bir krallığının halkının düşünce ve inançları arasında bir fark yoktur. Bir başka hakimiyet simgesi için söylenen

"mühür kimdeyse Süleyman odur" özdeyişi, asâ için de geçerlidir.

Öte yandan, çoktanrılı dinlerin hemen hemen hepsinde, tanrılar ellerinde asâ olduğu halde temsil edilmişlerdir. Bu, egemenliğin kaynağını göstermektedir, ama sonradan meydana gelen zihinsel kaymalar nedeniyle, asâya sahip olan ölümlüler de tanrısallaştırılmaktadırlar. Bu tanrısallaşmanın sonucu olarak, hakimiyetin kaynağı, simgesi ve taşıyıcısı aynı kimsede tecelli etmekte, fakat Ottokar'ın asâsının da gösterdiği üzere, hepsi birden asânın kendinde billurlaşmaktadır.

Asânın bu simgesel ve hakiki güçlerinin en açık temsili, Roma *lictor*'larının taşıdıkları *fascio*'da ortaya çıkmaktadır. Roma'da egemenliği paylaşan büyük yöneticilerin önünde yürüyen bir muhafız olan *lictor*, bir asâ demetinin içinde bir balta taşımaktadır. Dünyada, asânın hakimiyet simgesi ve bundan da önemlisi, egemenliğin kendisi olduğunu bundan daha iyi gösteren birşey yoktur.

Bunu önünde taşıtan kişi, simgesel anlatım açısından, "ben egemenim, ben kişiselleşmiş egemenliğim. Eğer bu simgeyle yetinerek benim egemenliğim önünde eğilir ve emirlerime uyarsanız mesele yok. Tersi olduğu durumda, baltayla sizi doğrarım" demektedir. Asâsı olan asar. Zaten İtalyan faşizminin, yani bireyi devlete tabi kılmanın en yoğun teori ve uygulamasının hem adını hem de simgesini *fascio*'dan alması hiç de rastlantı değildir.

Tezgâh Manzaraları

Bugün bütün etkilerine maruz kaldığımız, artık kaçınmamızın mümkün olmaktan çıktığı, düşünce ve duygularımızın, bundan beteri davranışlarımızın, istek ve arzularımızın çoğuna hükmeden sanayi uygarlığı, inanılmaz kariyerine mütevazı bir tahta masadan başlamıştır.

Devasa fabrikaların, üretim komplekslerinin kökeninde tezgâh denilen bir iş masasının yer aldığını insan hemen düşünemiyor, ama bunu bir kez akıl ettikten sonra, tezgâhtan ekonomik devrime giden sürecin heyecanını daha iyi kavrayabiliyor ve tabii bu arada kaderinin de bir masanın üzerinde çizildiğini fark edince, dünyaya bakışı bir miktar değişiyor.

Tezgâh yalnızca, insanın bir cins tanrılığa soyunma macerası olan sanayileşme sürecinin kökeninde yer almamaktadır. Feministlerin hemen hemen hiç fark etmedikleri

ve fark etseler bile önemsemedikleri, önemini kavrayamadıkları bir şekilde, kadın özgürleşmesinin önemli dönemeçlerinden birini de meydana getirmektedir. Açıkçası, bütün dünya kadınları, 16. yüzyıla gelininceye kadar mutfakta iki büklüm bir şekilde çalışmışlardır. Dünya tarihinin adeta hiç fark edilmeyen büyük devrimci buluşlarından biri olan mutfak tezgâhı, 16. yüzyılda Kuzey Avrupa'nın bir yerlerinde ortaya çıkarak, Batılı kadını büyük esaretlerinden birinden kurtarmaya başlamıştır. Yere çömelerek, otururak veya ayakta eğilerek mutfak işlerini yüzyıllarca çok rahatsız bir konumda yapan Avrupalı (ve elbette dünyadaki) kadınlar, artık mutfak tezgâhı sayesinde iki ayakları üzerinde dik durma olanağını yakalamışlardır. Eğer insanı maymundan farklılaştıran temel özelliklerin başında iki ayağının üzerinde dik durması (homo erectus) geldiği hatırlanacak olursa, kadının, hem de çok küçük bir kesimi itibariyle, bu sıfatı ancak 16. yüzyıldan itibaren bu mutfak tezgâhı sayesinde yakalayabilmesinin önemi kavranabilir. Bu arada ıskalanmaması gereken nokta, kadının iki ayağı üzerine dikilerek "insanlaşması" sürecinin Avrupa dışında çok yavaş cereyan ettiğidir. Bugün, dünyanın birçok bölgesinde kadın mutfak tezgâhından mahrumdur ve bu yüzden de *erectus* olmamıştır. Bu bağlamda, birçok dilde erkek ile insanın aynı anlama gelmesi ve kadın kelimesinin ayrılmasının nedeni anlaşılır hale gelmektedir.

Dokuma tezgâhıysa, çok erken tarihlerden itibaren keşfedilmiş, ama bu kez kadın esaretinin temel belirleyicilerinden biri haline gelmiştir. Dokuma ve eğirme tezgâhları, tarihin karanlıkları içinde kalan en eski kökenlerinden iti-

baren, kadını gerçek anlamda eve bağlamış; bu eve bağlanış, kadın bağımlılığının üretilmesinde temel etken olmuştur. Eğirme ve dokuma tezgâhlarında, ipliğin elde edilmesi ve sonra dokunması esnasında tezgâhlara kendilerini ellerinden ve ayaklarından bağlamak zorunda kalan kadınlar, böylece fizik bir esaretin içine düşmüşlerdir.

Antik dönem ve ortaçağa ilişkin anlatı ve resimlerin çoğunda, tezgâh başında kadın figürlerine rastlanmaktadır. Kraliçelerin bile tezgâh başından pek ayrılamadıkları bu dönemlerin kadınları, eski Yunancanın *gynecea* terimiyle ifade edilen kadın odalarını pek terk edemezlerdi, çünkü iplerle bağlı oldukları tezgâhlarından "çözülmeleri" pek kolay değildi. Ve zaten çözüldüklerinde de tarla işlerine veya başka bir ahşaba, sabanın koluna veya çapanın sapına bağlanırlardı.

Ancak, Avrupa'nın kırsal kapanıklığından çıkma süreci içinde yeniden canlanan uluslararası ticaretin en önemli maddesi dokuma ürünleri haline gelince, tezgâhlarına bağlanmış kadınların üretimleriyle yetinmek olanaklı olmaktan çıkmış ve erkekler de "tezgâha esaret" sürecinin içine girmeye başlamışlardır. Hem de ne giriş! Önce evlerinde, tarımdan artan zamanlarda tezgâh başına geçen Avrupa köylüleri, kapitalizmin mesafe kazanmasıyla önce kentlere göçmüşler, sonra da manüfaktür denilen sıra sıra tezgâhların dizildiği binalara hapsolmuşlardır. Üstelik, artık tezgâhlar da onlara ait değildir.

Daha sonra, 1750'lerde, sanayi devrimi denilen teknolojik atılım süreci içinde, bildiğimiz sanayi işçisi haline gelecekler ve önlerinden akıp giden mekanik tezgâhın üze-

rindeki teke indirgenmiş işlevlerini yerine getiren birer makine kolundan ibaret hale geleceklerdir. Dokuma tezgâhı, insanı kendine köle etme sürecini tamamlamıştır.

Deniz teknelerinin üzerinde inşa edildikleri ahşap düzeneğe de tezgâh adı verilmektedir. İnsanların denize yönelik korkularını yenebildikleri her zaman ve mekânda, çeşitli boy ve biçimlerde gemiler yapılmıştır. Ancak devletler şişkinleşip, La Fontaine'in ünlü masalında olduğu gibi öküz olmak üzere boyutlarını genişlettiklerinde, yani imparatorluk olduklarında, gemi yapımının boyutu ve önemi artmaktadır. En azından Akdeniz tarihi buna tanıktır. Ve sınırları bu sulara değen her imparatorluk, devasa tersaneler kurmuş ve buralarda köleler çalıştırmıştır. Tezgâh, insanı köleleştirmek üzere bir kez daha icrai sanat etmektedir.

Akdeniz'in rakip imparatorluklarının tersaneleri, ilginç bir şekilde birbirinin aynı olmaktadır. Ölçüleri birbiriyle kıyaslanabilir gibi olmayan, ama iş deniz savaşına gelince pata kalan Osmanlı ile Venedik'in tersaneleri birbirinin aynıdır, tezgâh sayısı bile tamamen eşittir. Ve her ikisinde de tezgâhlarda ölmeyi bekleyerek çalışıp duran savaş esirleri didinip durmaktadır.

Ama tezgâh ikircikli bir araçtır, bir yerde köle kılar, başka bir yerde özgürleştirir. Dünyanın her yerinde ve tarihin çok uzun bir süreci boyunca terziler yerde bağdaş kurmuş olarak çalışmışlardır. Fransızcada "terzi gibi oturmak" fiili, bağdaş kurarak oturmak anlamına gelmektedir. Ancak, yine Avrupa'nın bir yerlerinde, ortaçağın sonlarına doğru, ortaya terzi tezgâhı çıkmış ve bu da bir devrim ol-

muştur. Hem terziyi yere esaretten kurtardığı için hem de terziliği durağanlığından çıkarttığı için.

İşini yerde oturmuş bir şekilde yaparken, ustasından öğrendiğinden başka bir model geliştiremeyen ve hep aynı dikişleri diken terzi, yüksekteki tezgâhın başına geçince model tasarlamaya başlamıştır. Rönesans terzilerinin yarattıkları modeller artık birbirlerine benzemez olmuşlardır. Moda adı verilen ve kıyafetlerin artık büyük terzilerce belirlendiği sürecin başlangıcını terzi tezgâhında görmek yanlış değildir. Fakat terziyi özgürleştiren, bireyselleştiren, hatta sanatçı kategorisine yükselten bu süreç, insanların çoğunu modanın esiri yapacaktır. Ama bu öyküde asıl vurgulanması gereken olgu, iki tezgâhın kaderlerinin kesişmesidir. Terzi tezgâhı modaya giden yolu açarken, dokumaya olan talebi artırarak, bireysel dokuma tezgâhını kollektifleştirmiş, dokuma ustasının bireyselliğini elinden alarak onu anonimleştirmiştir. Ve terzi bireyselleştikçe, dokumacı bireysellikten o kadar uzaklaşarak fabrika dişlilerinden biri haline gelmiştir.

Tezgâh, becerdiği bu kadar işle yetinemezmiş gibi, bir de ürünlerin sunulduğu mekân olmaktadır. Bütün zanaat tipi üretim birimlerinde, yani üretilen malın standartlaşmadığı üretim ortamlarında, herkes malını tezgâh aracılığıyla sergilemekte ve beğendirmeye çalışmaktadır. Tezgâhın, muhtemel müşterileri celbetme işindeki bu aracı rolü, onun Türkçenin bazı argo deyimlerinde ispatı vücut etmesine neden olmuştur. Örneğin "tezgâh açmak" veya "tezgâhlamak" gibi deyimler, bir aldatma eylemini ifade etmektedirler. Malın standartlaşmadığı kapitalizm-öncesi ge-

leneksel üretim süreçlerinin içinde, tezgâha konulan ile müşteriye "sokuşturulan" arasında fark olduğu varsayımına dayanan bu deyimler, aslında tezgâhın hangi konumda olursa olsun, hep bir aracı olduğunu işaret etmektedirler.

Özgürleştiren ve köleleştiren, zenginleştiren ve fakirleştiren, ilerleten ve gerileten bir garip aracı olarak tezgâh, insanın doğanın programının dışına çıkışının en belirleyici simgelerinden biri olmayı sürdürmektedir.

Şekli Saklarken Özü Açık Eden Paravana

Gölge oyunlarının Türkiye'de aldığı biçim olan Karagöz'de, üzerine görüntülerin aksettirildiği perdenin adı "hayal perdesi"dir ve Karagöz oynatanlara da "hayali" denilir. Demek ki, perde üzerinde cereyan eden hayaldir, arkasındakiler ise acaba gerçek mi? Hayal (yansıma) ile gerçek arasına bir perde çekmekle iş biter mi? Platon'un düşündüğü gibi, nesneler evreni, yani kusurlu dünya ile idealar evreni, yani kusursuz dünya, birbirlerinden bu kadar farklılaşabilirler mi?

İtalyancanın "rüzgâra karşı" anlamına gelen *paravento* kelimesi hemen hemen bütün dünya dillerine girmiştir. Bu kelime aslında basit bir eşyayı işaret etmektedir. Birbirlerine menteşelerle tutturulmuş iki veya dört tane tahta çerçeveden meydana gelen basit bir düzenek söz konusudur

Kendi üzerine katlanarak tek bir kanadın boyutlarına indirgenebilen bu paravana, açıldığında belli bir alanı kuşatarak, önceden varolan mekândan ayırarak, onu bu mekânın gizemli bir unsuru haline getirmekte, böylece bir kopuşla beraber yeni bir eklemleşme de meydana gelmektedir.

Tahta çerçevelerin içine gerilen bez, kumaş veya kâğıtlar, paravanayı bir levha, bir perde haline getirirken, onun hayalle gerçek arasındaki sınır olma özelliğini, hatta bundan da iyisi, hayali ve gerçeği kendisi yaratan unsur olduğunu vurgulamaktadır. Yani bu sınır olmasaydı, hayal ile gerçeği ayırmamız herhalde mümkün olmayacaktı.

Sınırın belirgin olması, sınır olduğunun vurgulanması şarttır, yoksa bir değeri olmaz. Bu yüzden paravana süslemeleri bu sınır olma işlevinin artması ölçüsünde özenli hale gelmektedir. Özellikle Uzakdoğu'da, Çin ve Japonya'da, paravana süslemeleri, onun içinde bulunduğu ortamla çelişkisini en üst noktasına çıkartarak, onun ortamdan ne denli farklı olduğunu binlerce kez göstermeye yöneliktir. Özellikle Japon evine bakıldığında, neredeyse tamamen eşyasız bir ortamla karşılaşılmakta, hayat yerde yaşanmaktadır. Yere oturulmakta, yerde yenilmekte ve uyunmaktadır. Odaları birbirlerinden duvarlar değil, levhalar ayırmaktadır. Böylesine bir konum içinde mahremiyeti yakalamak ve bundan önemlisi sürdürmek son derece güçtür. Oysa mahremiyet, genelliğin yeniden üretilmesi için, onun zıt, ama yapışık ikizi olarak mutlaka zorunludur. Japon paravanası, gerçekdışı bir mahremiyet alanı yaratma projesidir. Daha doğrusu, mahremiyet varmış/olmalıymış gibi davranılan

bir alan olan paravananın arkası, nesnel bir mahremiyet alanı olarak kurgulanmakta, mahremiyet paravananın arkasında üretilmektedir. Elbette paravananın kapsamadığı alan da mahremiyet-dışı olmak zorunda kalmaktadır. Fakat paravananın arkasına çekilen, mahremiyeti değil, yarattığı gizlilik imgesi nedeniyle merak nesnesi olma halini yaşamaktadır. Zaten mahremiyeti yaratan da bu merak olmaktadır. Kimsenin merak etmediği bir şey mahrem de olamaz. Paravananın meraklı gözlere yönelik tarafının son derece göz alıcı bezemeler taşıması, paravanayı ve arkasını bir hayal dünyası haline getirirken, aslında seyredeni de gerçekdışılığın kapsamının içine almaktadır. Çünkü seyreden, paravanayı ve üzerindeki bezemeleri seyretmekte, ama arkasını hayal etmektedir. Bu da onu, gerçek-hayal zıtlığında ve diyalektiğinde, paravananın arkasındakinin hayal nesnesi haline getirmektedir. Böylece her yer aynı anda gerçek, her yer aynı anda hayal durumuna girmektedir.

Paravana, Avrupa'da Uzakdoğu'da olduğunun dışında, hayali bir mahremiyet alanı yaratmaktan çok, bir edep, bir utangaçlık menfası oluşturmak üzere kullanılmış, ama edep arayışı, çoğu durum itibariyle bir cinsellik sübliması-yonuna dönüşmüştür. Herkes mutlaka bir filmde, bir paravananın arkasına soyunmak üzere giren bir kadın görmüştür. Elbise ve çamaşır parçalarının paravananın üzerinde birbiri ardına konulmaları, hem soyunmanın tabi olduğu sırayı vermekte hem de çıplaklaşmanın ulaştığı aşamanın hayal edilmesine yardımcı olmaktadır. Paravananın arkasında soyunanların hep kadın olması, hiçbir filmde bu işi

yapan tek bir erkeğe rastlanılmaması, paravananın hayal üretmenin yanı sıra bir de ayrıca hayal objesi yaratma işlevine de sahip olduğunu göstermektedir.

Türkler de kendilerine özgü bir paravana geliştirmişlerdir. Aslında bu "geliştirmişlerdir" sözü biraz fazla kaçmaktadır, çünkü bu "paravana", bizim bütün Doğu coğrafyasının ortak malıdır. Kafes denilen ve seyredilmeden (olduğu haliyle seyredilmeden, yoksa kafesin arkasındaki, hayal nesnesi olarak zaten seyredilmektedir ve bunu istemektedir) seyretmeyi sağlayan bu tahta düzenek de, "önü ve arkası" zıtlığıyla hayal ve cinsellik yaratmaktadır. Kafes aslında arkasındakini gözlerden gizlemeyi hedefliyor gibidir, nitekim kafesin arkasında hemen hemen yalnızca kadınların yer alması, kadına kamusal alanda yer vermeyi başaramayan bir toplumun ürettiği bir kaç-göç çaresi olarak görülebilir. Ama kafes, aynı zamanda kadını esrarengizleştirerek, onu gerçek doğasının ve özünün dışında bir hayal, bir imge olarak üretmektedir. Doğu aşklarının platonik olması, *bir* kadına değil de, *bir* kadın *hayali*'ne olan aşkı terennüm eden şiirlerin Doğu edebiyatının neredeyse tamamını oluşturması, kadının hayalini kendine tercih etmek zorunda kalınan çarpık bir toplumsallığın sübliması yonu değilse, acaba nedir?

Paravana, hangi toplumda ve kültürde olursa olsun, hep gizlemeyi, "öteki"leştirmeyi, gizemlileştirmeyi, mistikleştirmeyi, ayırmayı, farklılaştırmayı... amaçlamıştır, ama aslında hiç olmasaydı görülemeyecek şeyleri açık etmekten başka bir sonuç yaratamamıştır.

İnsan, ne yazık ki uygarlığa mahkûmdur. Yani ancak

doğallığını kaybettiği ölçüde insanlaşabilme gibi cehennemi bir döngünün girdaplarında hayatını tüketmek, bu hayatı bir görev, uygarlaştırıcı/uygarlaştıran bir görev olarak yaşamak zorundadır. Bunun anlamı, herşeyi doğallığından uzaklaştırarak yapaylaştırmak zorunda olmasıdır. Madem ki kendini yaratan bizzat kendidir, o halde herşeyi "başkalaştırarak" yeniden yaratmalıdır.

Paravana, işte, insanın bu dramını açık ediyor. Gizlenerek hayal haline gelen öznenin, kendinden başka herkesin hayal nesnesi haline gelmesini, böylece gerçekliğini yitirerek, ancak hayal halinde varolabilir hale gelmesini resmediyor. Ve bundan da ötesi, yaratıcılığa soyunan insan, kendini değil, ancak başkalarını yaratabiliyor; başkaları da onu. Böylece herkesin birbirinin kuklası olduğu bu devasa "hayal perdesi"ne yansıyan görüntülerin, onları oluşturanlardan daha az gerçek olduğunu iddia etmeye kimsenin mecali kalmıyor.

"Perde" denildiğinde bile, hayalileşmiş öznenin diğerleri için nesne olma kariyeri sona ermiyor. Bakınız, cenaze törenleri ve devamı.

Özlemlerin Bekleme Odası: Sandık

Hiç yazılmamış olan "eşya tarihi"nin bazı star oyuncuları vardır. Bunların başında sandık (ve sanduka) gelmektedir. Hele hiçbir zaman yazılamayacak olan "şahsi eşya tarihleri"ne bakılacak olursa, sandığın bu tarihlerde "beşikten mezara" ne denli başat bir rol oynadığı görülecektir, herkes bu dünyadan bir sanduka içinde gidiyor. Son eşya, tarihin büyük aktörlerinden biri olmayı hakediyor.

Sandık, çoğunlukla tahtadan, bazen de saz veya madenden yapılan, çok büyük bir yelpaze oluşturan büyüklüklerde olabilen bir kutudur. İçine herşey konulur, ama esasen çamaşır, kumaş, mücevher vb. saklamak için kullanılır. Ortaçağ Avrupa'sında dolap, tabure, hatta masa görevi de görmüştür.

Sandık, bireyselliği tanımayan bir dünyada mahremi-

yetin rüşeymini meydana getirmiştir. Hayatın her zaman herkesin içinde ve herkesle birlikte yaşandığı modernlik-öncesi dünyada sandık, kişilerin bireyselliklerini koruma altına aldıkları, daha doğrusu oluşturmaya gayret ettikleri ilk özel alan olmak gibi, hiç de küçümsenemeyecek bir işleve sahip olmuştur. Batı'da, Doğu'da, Avrupa'da, Çin'de veya Osmanlı'da bütün odaların bütün odalara açıldığı evlerde veya tekgöz odalarda cümbür cemaat yaşayan insanlar için, bireysel kimlik diye bir kaygı ufukta bile gözükmezken, sandık bir özellik, öznellik, mahremiyet ve hatta tekillik alanı oluşturmaktadır.

Bizim de içinde yer aldığımız Doğu coğrafyasında, Hıristiyanı, Müslümanı, Musevisi, her gelinlik kızın bir çeyiz sandığının bulunması ve bu kutsal tapınağa annesi ve kendinden başka kimsenin nüfuz edememesi, ayrıca ev halkından herbirinin şahsi sandığının bulunması, sandık ile mahremiyet arasındaki ilişkiyi kanıtlar niteliktedir.

Mahremiyet gizlilik demektir, ama gizlilik mutlaka mahremiyet anlamına gelmez. Sandık, gizleyerek mahremiyet yaratır (merak ve haset de), ama bazı durumlarda, gizlerken tecrit ve farklılık da meydana getirir. Bu açıdan bakıldığında, dünyanın en büyük sandıkları hapishanelerdir. Topluma ters düşen veya öyle olduğu varsayılan/iddia edilen kişilerin tecrit edilmelerine yarayan bu kocaman intikam sandıklarının içinde, mahkûmlar çok güzel sandıklar üretirler. Bu sandık içindeki sandıklar, kapatılmışın kapatma tutkusunu değil de, bireyselliği en çok inkâr eden alan olan hapishane içinde minik bir özel alan arama gayretini işaret eder.

Sandık aynı zamanda tasarrufların, bundan da önemlisi servetlerin saklandığı, artırıldığı ve güce dönüştürüldüğü yerdir. Türkçenin bir zamanlar banka terimiyle birlikte kullandığı ve onunla eşanlamlı olan "Tasarruf sandığı" sözü veya artık olmayan Türk bankalarından birinin taşıdığı "Emniyet Sandığı" adı, bu işlevi açıkça ortaya koymaktadırlar. Öte yandan, Osmanlı döneminde Kapalı Çarşı'nın eklentilerinden biri olan Sandal Bedesten'inde, İstanbul zenginlerinin menkul servetlerinin sandıklar içinde saklandıkları bilinmektedir.

Sandık, kapitalizmin tarihinin başlangıcında ciddi bir işleve ve önemli bir role sahip olmuştur. Ödemelerin nakit cinsinden yapılmalarının zorunlu olduğu bu başlangıç dönemlerinde, paranın nakli büyük bir sorun oluşturmaktaydı. Ödeme araçlarının sadece değerli bir maden cinsinden olduğu erken kapitalizm çağında, bir de üstelik kimsenin altınından vazgeçmek istememesi nedeniyle, ödemeler çoğunlukla altından çok daha az değerli gümüşle yapılmakta, bu da taşınması gereken para miktarını kat be kat artırmaktadır. Örneğin, Lucien Febvre'in bildirdiğine göre, 1585 yılında 720 frank tutarında bir miktarı 30 km. öteye taşımak için iki at gerekmiştir. Taşınacak miktar 1500 frankı geçtiğinde, tek atlı bir arabayı bu işe tahsis etmek gerekiyordu. Yine aynı tarihlerde 2200 frank tutarında bir para, 60 km. mesafeye, bir atlı araba ve üç silahlı adam tarafından götürülmüş, karşılığında bunlara 55 frank, yani taşınan tutarın %2.5'i ödenmiştir. Para ticareti, ta başından beri herkesi zengin etmektedir. Ve bu paralar sandıklarda taşınmaktadır. Eğer taşınacak miktar çok büyükse, sandık-

lar ya demirden olmakta ya da ahşap sandıklara demir kelepçeler takılmakta ve kervan oluşturulmaktadır. Örneğin, Alçak Ülkeler'deki protestanlara karşı savaş yürüten İspanya kralı II. Felipe, buraya asker maaşı olarak 50.000 ekü gönderdiğinde, İspanya'daki sandık imalatçılarına gün doğmuş ve kervanı neredeyse bir ordu korumuştur.

Sandık, biraz daha sert kapitalistler olan korsanlara ve haydutlara ilişkin hikâyelerde de baş yeri tutmaktadır. Ali Baba, Kırk Haramilerin mağarasına ilk girdiğinde, bunu tasvir eden hangi film veya resim olursa olsun, sandıklardan dökülen mücevherlerin pırıltısıyla karşılaşmıştır. Bütün korsan imajları da aynı şekildedir. Veya batık define imgelerinin tümü, denizin dibindeki açık bir sandıktan dökülen zenginliklere ilişkindir. Keza ünlü *Define Adası*'nda olayları başlatan, hana gelen eski korsanın sandığı olacaktır.

Ama en düş yüklü, buna rağmen en sıradan, bu yüzden de ebediyen ikircikli ve insan dramının en tipik imgesi olan sandık, çeyiz sandığıdır. Geleneksel toplumlarda, insan ve birey olmaya değil de, bir erkeğin eklentisi, ona yarar sağlamaya yönelik bir eşya olmaya şartlandırılan, amaç olarak bundan daha iyi birşey verilmeyen ve kızlıklarını hazine olarak çeyiz sandıklarına gizleyen "genç kızlar", çeyiz sandıklarına bu servetlerinin yanı sıra bütün düşlerini doldurmakta ve gömmektedirler. Evlendikten sonra da, sandık, bu kadınların, sığınakları kaybolan düşlerinin restore edildiği ve zaman akıp gittikçe içinde kaybolunan ve bireysel tarihin durdurulduğu yer olmaktadır.

Seçim sandıklarındansa söz etmiyorum, çünkü de-

mokrasi oyununun bu fetişi, insanlarda kaderlerine egemen oldukları yanılgısını yaratmaktan başka bir işe pek yaramamakta, üstelik bir de tıpkı sihirbazın kızı kestiği sandık gibi, gerçeğin iyice saptırılmış bir görüntüsüne inanmamızı da sağlamaktadır.

Sandık içinde sandık, biz de zaten ruhumuzun sandığı (sandukası) değil miyiz?

Açtırma Kutuyu, Söyletme Kötüyü

M. Ö. VIII-VII. yüzyıllarda yaşamış Eski Yunanlı şair Hesiodos'un *İşler ve Günler* adlı uzun şiiri, yaşadığı dönemde işlerin kötüye gitmesi ve ailesiyle yaşadığı sorunlara ilişkin olmakla birlikte, dönemini ve düşünce tarzını ortaya koyması açısından son derece değerlidir.

Hesiodos, tarihin iyiden kötüye doğru bir güzergâh izlediğini düşünmektedir. İnsanlık, her geçen gün daha kötüye doğru gitmektedir. Bu kötülüğün kaynağı ise, yeryüzüne gelen ilk kadın olan Pandora'dır. Hesiodos'un kitaplı dinlerden haberinin olmadığı ve olamayacağı son derece açık olduğundan, elbette Havva'yı da bilmemekte, ama ilk günahın kaynağına bir kadın oturtmakta Ortadoğu'nun kitaplı dinlerinden hiç geri kalmamaktadır.

Hephaistos tarafından tanrıçalar model alınarak yapılan Pandora, Zeus tarafından insanlara ceza olsun diye yeryüzüne gönderilmiştir. Zeus insanları cezalandırmaktadır;

çünkü Prometheus ateşi tanrılar katından çalarak insanlara vermiş, onlar da bu tanrısal ayrıcalıktan vazgeçerek değerli ateşi kaynağına geri vermek konusunda hiçbir gayret sarfetmedikleri gibi, bir de üstelik bu ateşin aracılığıyla birşeyler imal ederek, tanrıların en önemli vasfı olan yaratma hassasını onların elinden almaya soyunmuşlardır.

Hephaistos'un imalatı olan Pandora'yı, diğer tanrılar güzellik, çekicilik, el becerisi gibi bütün nitelik ve yeteneklerle donatmışlar; Hermes ona kurnazlık, düzenbazlık, güzel söz söyleme ve aldatma sanatını vermiştir. Ona aynı zamanda, içinde bütün kötülüklerin bulunduğu bir kutu da emanet edilmiştir. Efsanenin aslında, bu, bir küptür ve Türkçeye yanlış olarak, kutu biçiminde çevrilmiştir; ama sonuçta küpü de bir kutu olarak kabul etmenin fazla bir sakıncası yoktur.

Prometheus'un kardeşi Epimetheus, tanrıların bir gün intikam alacaklarını bildiği için kendini sürekli uyaran ağabeyinin ikazlarına ve karşı çıkmalarına hiç aldırmayarak Pandora'yla evlenmiş, o da artık evli bir kadın olarak, o zamana kadar zor tuttuğu merakına mağlup olmuş ve kendine emanet edilen kutuyu açmıştır. Kutu açılınca bütün kötülükler yeryüzüne saçılmış ve dağılmıştır. Huzur içinde yaşayan ve kötülük nedir bilmeyen insanlar, bir kadının merakı sonucu kötülüklerle tanışmışlardır, artık herşey kötüye, daha kötüye gidecektir.

Kutu, kötülüklerin hapishanesi. Çöp kutusu denildiğinde bu açıkça ortada, ama ya mücevher kutusu denildiğinde? Servetin taşlaşarak veya madenleşerek gömülendiği yer, çoğu zaman küçük bir kutu olmakta, ama bu taşların veya madenlerin üretimindeki ve elde edilerek yığılmala-

rındaki haksızlıklar, adaletsizlikler vb. her şey kutuya girip, oradan ancak bir kadını süslemek üzere çıktığında yok olmamakta, sadece gizlenmektedirler.

Demek ki kutu gizlemektedir de. Posta kutusu, kutu içinde kutudur. Zarf kutuya girer, mektup da zarfa. Kelimeler kâğıda dökülür, duyguları aktarsınlar diye (veya yalanları) ve hepsi birden, birer kutu içindeki organların iletişimini sağlamak içindir: kafatasının (yani kafa kutusunun) içindeki beyinler ile göğüs kafesinin (yani kutusunun) içindeki kalpler arasındakini. İşte bu çok gizlidir ve bu yüzden posta kutusu itibari bir kutsallık kazanmaktadır. Ama bu kutsallık, buna resmi bir boyutta sahip olan kutsal emanetler kutusununki kadar kesin ve yüce değildir. Tektanrılı dinleri ancak çoktanrılı refleksler içinde algılayabilenlerin besleyip büyüttükleri azizler (veya evliya) tapınısı, yaşarken fani, öldüklerinde ilahi olan bu insanlardan geriye kalanların veya öyle oldukları iddia edilenlerin kutulanarak saklanmasına ve sonunda kutunun kendinin kutsallaştırılmasına yol açmıştır ve kutuya tapanlar kendilerini hâlâ tektanrılı bir dinin mensubu sayarak avunmaktadırlar.

Kutu kutu pense, matmazel... arkasın(ı) dönse... Kutu, kendi tarzında birer çocuk duası olan tekerlemelere de girmiştir. Çünkü gizlilik, sınır tanımaz çocuk merakını en tahrik eden şeydir ve her çocuk bir kutu canavarıdır. Ama bazı şeytan ruhlu, çocuk düşmanı yetişkinler, çocukların bu büyücü çırağı tutkusunu gaddarlıklarını tatmin için kullanarak, açıldığında içinden birşeyler fırlayan kutular imal etmişlerdir. Merakla açılan ve anında yarattığı korkunun etkisiyle terk edilerek bırakılıp kaçılan kutu, insanın

derin korkularını odakladığı simgelerin de kaynağını oluşturmaktadır. Hapishane hücrelerinin kutu biçiminde olması hiç de rastlantı değildir.

Kutu, aynı zamanda düzen yanlıları ile otorite karşıtlarının aynı anda ve aynı imgelerle başvurdukları bir simge grubunun da kapılarını açmaktadır. Kibrit kutusu, nasıl bir düzen istenildiğinin ifadesi için kullanılırken; sardalya kutusu, insanların iradeleri dışındaki istiflenmelerinden duyulan dehşete yönelik itirazın resmi olmaktadır.

Bütün ara anlamlarının dışında ve ötesinde, kutu, Pandora'dan beri öyle oluştuğu için olsa gerek, kötülüklerin mekânı olarak anılmayı sürdürecektir. Bu kaçınılmazlığın zirvesi, kara kutudur.

Kara hayvanı olan insanın İkaros'a özenerek uçmayı denemesi, ama tıpkı öykündüğü, haset ettiği efsane kahramanının kaderine maruz kalmasının/kalacağının işareti olan kara kutu, onun derin açmazının ve çaresizliğinin de simgesi olmaktadır.

Minos tarafından, babası Dedalos ile labirente hapsedilen İkaros, babasının imal ettiği kanatlar sayesinde kaçar ve insana özgü macera ruhu ve tedbirsizlik (veya insanın kaderi) içinde güneşe çok fazla yaklaşır. Kanatları omuzlarına bağlayan balmumu erir ve İkaros denize düşer ve kaybolur. Bugün o deniz, onun adını taşıyor. Bir addan başka ne bırakabiliriz ki kutunun içinde?

Dünyanın kendisi bir kutu, çünkü pislikleri ve kötülükleri barındırıyor ve gizliyor, kaçan kaçamıyor ve kaderini ancak kara kutudan öğreniyoruz.

İlk ve Son Sığınak: Karyola

Ünlü Burgonya dükü Korkusuz Jean'a, Utrecht halkı tarafından bir lohusa odası armağan edilmiştir. Niğbolu'da Yıldırım Bayezit'e yenilmesine rağmen Avrupa'nın en gösterişli hükümdarı olmayı sürdüren düke, Utrechtliler sarayının ihtişamına yakışır bir oda döşemişlerdir. Avrupa'nın bütün modalarının kaynaklandığı Burgonya sarayının düşesi, Korkusuz Jean'ın karısı, işte "Utrecht odası" denilen bu görkemli salonda doğum yapmıştır.

Odanın döşemesinde yeşil renk hakimdir. Çünkü XV. yüzyılda yeşil, kraliçelerin ve prenseslerin ayrıcalığıdır, oysa daha önceki dönemlerde bunların ayrıcalıklı rengi beyazdı, yani safiyetin, temizliğin rengi. Ama artık safiyetle beraber beyaz da gözden düşmüş ve gözalıcı yeşil, XV. yüzyılda konteslerin bile ulaşamadıkları yüce bir renk hali-

ne gelmişti. O dönemde her gelinlik kızın rüyası, bir gün bir "yeşil oda"da doğum yapabilmekti.

Burgonya düşesinin "yeşil odasındaki büfenin üzerinde, büyük gümüş şamdanların içinde sürekli olarak balmumu yakılmaktadır, çünkü odanın perdeleri ancak on beş gün geçtikten sonra açılabilecektir. Ancak odadaki en dikkat çekici unsur, boş duran süslü lohusa karyolalarıdır.

Genç anne, ocağın önünde yer alan bir döşekte istirahat etmekte ve Marie de Bourgogne adını taşıyan bebek de, çocuk odasındaki beşiğinde yatmaktadır, fakat annesinin odasında yeşil perdelerle sanatkârane bir şekilde bezenmiş iki büyük karyola; çocuğun odasında da üzerine yeşil ve mor kumaşlar örtülmüş iki karyola yer almakta ve odanın geniş sofasında da kıpkırmızı bir canfesle kaplanmış büyük bir karyola daha bulunmaktadır, bunlar vaftiz töreninde kullanılacaklardır.

Ama karyola aynı zamanda, ister bir saray, şato veya konaktaki görkemli bir yatak, ister bir fakirhanenin saman yatağı veya isterse bir hastanenin numaralanmış ve kiracısının kimliğini hiç bir şekilde taşımayan, bundan beteri bu kimliği hiç kaale almayan soğuk karyolası olsun, ölümün yeridir.

İnsanların ilk törenleştirdikleri ve derin bir mistisizmle donatarak aşkınlaştırdıkları olguların başında gelen ölüm, koskoca bir tören tarihine sahiptir. Kendi ölümünü içselleştirmekten aciz insan, başkasının ölümünü görkemleştirerek onu yokettiğini sanmayı tercih edecek kadar büyücü karakterlidir. İşte, insanın ölümü yoketme büyüsü olarak okunması gereken cenaze törenlerinin tek değişme-

yen öğesi, ölmekte olanın, sonra da ölünün uzandığı karyoladır. Tarihin kaydettiği ilk toplumlardan itibaren, yaşayanların çoğu yerlerde, derme çatma döşeklerde yatarlarken, sonsuz uykuya gönderilenler mutlaka yüksek kerevetlere konulmuşlardır. Sonradan kitaplı, kitapsız bütün dinlerin cenaze törenleri, bir musalla taşının veya benzerinin önünde yapılacaktır. Karyolaya ilişkin hiçbir şey bilmeyen Amerikan yerlileri bile, ölülerini dört ayaklı yüksek tahta kerevetlerin üzerinde ya yakmışlar ya da kuşlara terk etmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, karyolanın ölülerin istirahatgâhı olarak tasarlanmış bir tören malzemesinden türediğini bile söylemek mümkündür. Bizim her şeyi metalaştıran, böylece tüm şiirini yok eden çağımızın öncesindeki insanlık, karyolaya, hayatın bir başında, bir de sonunda yer vermiştir.

Bu da onu kutsallaştırmıştır. Ama kutsallığı bir tek buradan değil, insanlığın bir döneminde mertebe belirleme gibi bir işleve sahip olmasından da kaynaklanmıştır. Bunun en tipik dışa vurumu, ortaçağ şatolarının iç düzenlerinde ortaya çıkmaktadır. Başlangıçta tek bir kuleden oluşan şato, ortaçağ boyunca daha geniş ölçekli ve daha karmaşık bir yapılanmanın içine girmekle birlikte, her zaman barındırdığı insanların alt alta, üst üste yaşadıkları bir biçimlenme içinde olmuştur. Yani ortaçağ şatosunda mahremiyet yoktur, elbette ayıp da yoktur. Bunun tek istisnası, daha sonraki mahremiyetlerin ve ayıpların kökeni olarak model alınacak olan efendinin ve hanımın yatak odasıdır. Açıkçası, ortaçağ şatosunda yalnızca tek bir oda bulunmakta ve bunun içinde de tek bir mobilya, evlilik karyolası yer al-

maktadır. Diğer bütün insanlar, yer döşeklerinde ve birarada uyumaktadırlar.

Karyola, bir ayrıcalık, bir egemenlik simgesi olmaktan çok, bir toplumun zihniyetinin cisimlenmiş hali olarak, efendinin tekelindedir.

Ortaçağ toplumu, yalnızca efendinin soyunun eksiksiz ve tereddütsüz belli olmasını önemsemektedir, çünkü bir tek onun aktarılacak malları ve unvanları vardır. Bu nedenle şatonun tek odasındaki tek karyola, dikkate alınması gereken yegâne soyun mabedi olarak dikilmektedir ve tabii bundan üretilecek sonuç, namus yalnızca efendinin ve hanımın meselesidir, çünkü onların devam ettirmek zorunda oldukları bir soy vardır. Böylece, namus ile karyola arasındaki ilişki bu noktadan itibaren kurulmuş olmaktadır.

Kapitalizm, karyolayı yaygınlaştırmış, dolayısıyla namusu da yaygınlaştırmış (örneğin burjuva namusu kavramı), ama bu bir demokratikleşmeye değil, hem karyolanın her şey gibi metalaşmasına hem de her evin bir evlilik ve namus mabedi haline dönüşmesine yol açarak, toplumsallıkların total ideolojiler tarafından denetlenebilir hale gelmesini sağlamıştır.

Karyolanın çağrışımları ne yazık ki hep kapatılmayla ilgili. Hastane yatağı, hapishane yatağı, yatılı okul yatağı (veya hepsini karyola olarak okuyabilirsiniz) demeye bile gerek yok, çünkü hastane, hapishane, tımarhane, yatılı okul denilince ilk akla gelen demir bir karyola.

Karyolanın yatmakla bu kahredici ve kaçınılmaz bağlantısı, ölüm imgesinin de onun şeklini almasına yol açıyor. Yatmak ve bir daha kalkmamak, bir karyolada. Belki

hastanede, belki evde, ama mutlaka bir karyolada. Bütün temiz ölüm imgeleri böyle kuruluyor. Bir karyola ve içinde hareketsiz duran biri, adeta karyolanın bir parçası haline gelen bir varlık. İnsanın eşyayla ilk tanışmasının aracı, dünyayla vedalaşmasının da aracı ve iki karyola arasında bir "ben varım" yanılsaması. "Ben de vardım" diyemeyecek olanın, olmuş olmasıyla olmamış olmamasının eşitlendiği mekân.

Beşeriyetin Beşiği

İnsanın yavrusu, bütün diğer canlılarınkinin tersine, tamamlanmadan doğar. Yürüyemez, göremez, kendi başına beslenemez, kendini koruyamaz, kafatası bile tamamlanmamıştır, bıngıldak denilen açığın kapanması için ayların geçmesi gerekmektedir. Bu tamamlanış fizik bir olay olmanın yanı sıra simge değeri de taşımaktadır. İnsanı insan yapan organının beyin olduğu sıklıkla ve genellikle düşünülür. Bunu koruyamaz bir şekilde doğan bebek, insanın hayvan geçmişini simgelemekte ve bu değerli organını koruyacak hale geldikçe de, yani kafatası tamamlandıkça da insan olmaktadır.

İnsan yavrusunun bu güçsüzlüğü, paradoksal bir şekilde insanın gücünü meydana getirecektir. Kendi başına ayakta durmakta çok geciken insan yavrusu, bu güçsüzlüğünden ötürü bir kültür varlığı olacak; açıkçası insan, an-

cak doğduktan sonra oluşacaktır. Böylece doğal bir varlıktan çok, bir kültür varlığı olacak ve sonunda uygarlık denilen maceranın içine girerek bugüne ulaşacaktır.

Bu hikâye nerede ve nereden başladı? Buna yüzlerce cevap verilebilir, ama herhalde "beşikten başladı" cevabı bunların en doğrusu olmaya adaydır. Kafatasının kapandığı ve beynin nihayet güvence altına alındığı yer olan beşik, hayvandan insana geçişin de yeridir. Kendi başına hiçbir şey yapamayan yeni doğmuş bir insan yavrusu, annesini başında durmak zorunda bırakarak, insanın yerleşikliğinin kökeninde yer almıştır. Dar bir alana hapsolan kadın (anne), etraftan yiyecek bitkiler toplayayım derken tarımı icad etmiştir. Tarım ise, uygarlığa giden yolun başlangıcıdır.

Bu uzun macerayı başka bir yerde gözden geçirmek üzere, çocuğunun başını beklerken toplayıcılık yapan kadına geri dönersek, ilk beşik onun kucağı, sonra da sırtı olmuştur. Daha dün, birçok ilkel kabilede kadınların çocuklarını sırtlarındaki örme sepetten beşiklerde taşıdıkları görülmekteydi.

Yerleşik hayata tam anlamıyla zorunlu geçiş, beşiği de yerleşik hale getirmiştir. Tahtadan oyularak veya geçme çıtalardan yapılan ilk minik bebek yatakları, zamanla hareketli hale gelerek sallama işlevine uyarlanmışlardır.

Beşik, bebek yatağı olduğu kadar, bebeği uyutmak üzere tasarlanmış bir araçtır da. Çocuğun kendi istediği zaman değil de, büyükleri tarafından uygun görülen zamanlarda uyutulmasını sağlayan bu araç, aynı zamanda insanın ilk terbiye yeridir. "Güdülerine göre değil, kurallara göre yaşayacaksın!", uygarlığın bu ilk ve en büyük emri beşikte

öğretilmektedir.

Sallayarak ve ninni söyleyerek öğretilmektedir. Sallama, kendi dışındaki bir iradenin egemenliğinin simgesi haline dönüşürken; ninni, eğitimin sözel aktarım yoluyla bir kültürleme, sonuçta bir belirleme olduğunu vurgulayan ilk olgu olarak bebeğin karşısına çıkmaktadır. Fransız dili bu üç öge arasındaki bağlantıyı açıkça göstermektedir. *Berceau* (beşik) kelimesi, *bercer* (sallamak) fiilinden türetilmiştir ve aynı kökten gelen *berceuse* terimi de ninni anlamına gelmektedir. Öyleyse beşik, insanın fidanlığı sayılabilir, ninni de gıdası.

Zaten birçok kültür, insanın ne olacağının beşikte belirlendiğinin farkına varmıştır. Bu konuda birçok çarpıcı örnek vardır, ama en ilginçlerinden ikisini, Osmanlı kültüründe ortaya çıkan "beşik kertiği" ile "beşik uleması" meydana getirmektedir. Yeni doğan bebeklerin yaşları uygun hale geldiğinde birbirleriyle evlenmelerine ilişkin olarak ebeveynler arasında kararlaştırılan bir cins ön-nişan olan "beşik kertiği", bir toplumun bireye, cemaate, bireyin cemaat içindeki yerine... bakışını son derece açık bir şekilde ortaya koyan veciz bir deyimdir.

"Beşik uleması" ise, baştan beri hiyerarşik olan, ama giderek bir kast yapısına bürünen Osmanlı sınıfsal bünyesi hakkında müthiş açıklayıcı olmaktadır. İlmiye sınıfına mensup kişilerin çocuklarının da, ister okusunlar, ister okumasınlar bu sınıfa mensup olacaklarının, yani kadının oğlunun cahil olsa bile kadı olacağını belirten bu deyim, Osmanlı tarihinin ve toplumsal bünyesinin koskoca bir kesitini özetler niteliktedir.

Beşik bu kadar önemli olduğundan ötürü, başlangıç imgesinin metaforu haline getirilmiştir. Ama herhangi bir başlangıç değil, bir oluşum süreci gerektiren ve "olması gereken" sayılan bir olgunluğa ulaşabilen süreçlerin başlangıcı "beşik" benzetmesi içinde ifade edilmiştir. Örneğin "uygarlığın beşiği" denilir, ama "haydutluğun beşiği" denilmez. Buna karşılık "haydut yatağı" metaforu yaygın bir şekilde kullanılır. Beşik de bir yatak olduğuna göre, acaba kirli benzetmelerden neden arındırılmıştır, çünkü toplum yeni üyesini burada, kendi iyilik, doğruluk, namus, ahlâk... anlayışına göre ve ideal bir şekilde kalıba dökmek istemekte ve beşikle ilgili olarak geliştirdiği terimlerdeki saflık arayışıyla bu amacını açık etmektedir.

Beşik kelimesinin metafora bu kadar yatkın olmasının temelindeki neden, insan yavrusunun bu mekânda tamamlanıyor olmasıdır, yani bir bakıma rahmin kadın bedeninin dışındaki uzantısı veya doğal rahmin yerine insanın ürettiği yapay rahmin geçirilmesi veyahut daha da iddialı bir ifadeyle, doğanın eksiğinin insan tarafından tamamlanmasıdır. Nitekim bir zamanlar epey gişe yapan bir Türk filminin adı "Boş Beşik" idi ve bu, bir kadının doğuramamasını işaret ediyordu.

İnsanın biyolojik açıdan tamamlanamadan doğması, onun doğadan sapmasının ve giderek paralel bir doğa oluşturmasının kökeninde yer almaktadır. İnsan, doğanın ekolojisine karşı ekonomisini koymuştur. Bunun anlamı, doğayı verili haliyle kabul ederek, onun kuralları içinde yaşamak, yani doğal bir canlı olmak yerine; doğayı düzene (kendi düzeni) sokan, yani üreten (iktisat), toplum kuran

(siyaset) ve bütün bunları ideolojik kalıplara döken (uygarlık), bunun sonucu olarak da doğadan kaçan bir varlık olmanın seçilmesidir.

İnsanın doğadan kopuşunun ve dolayısıyla kendi yarattığı çerçeveler içinde ve ancak buralarda yaşayabilmesinin ve işte bu yüzden, sadece bu yüzden hayvan olmaktan çıkarak insan haline gelmesinin öyküsü çok uzundur. Buna tarih deniliyor. Tarih ise, bakılan ve durulan yere göre çok çeşitli zamanlarda başlatılıyor. Kimine göre yazının icadıyla, kimine göre alet yapılmasıyla, kimine göre ilk devlet formasyonlarının ortaya çıkmasıyla.

Tarih, kendini insan haline getirme macerasına girişen canlının, yavrusunu yapay bir rahme yerleştirdiği zaman, yani beşikle birlikte başlamış olamaz mı?

Canlı bir varlıktan, ağaçtan geldiği için ahşap eşya her zaman bize yakın gelmiş, girdiği mekânı –kendisi yanmasa da– ısıtmıştır. İster mimari bir malzeme olarak, ister bağımsız bir eşya olarak ahşapla bu içli dışlılığımız, Kılıçbay'ın tarihçi kaleminde ayrı bir lezzete bürünüyor. Sıradan bir ahşap eşyanın zaman içinde geçirdiği biçimsel ve işlevsel değişimleri, yitirdiği ya da kazandığı değerleri anlatan yazar, bizi yeni keşiflere çağırıyor.

ISBN 975-533-077-1
9 789755 330778